I CORVI
COLLANA UNIVERSALE MODERNA
NUMERO 62
6° DELLA «SEZIONE ARGENTO»

IL TEATRO CONTEMPORANEO ITALIANO

IL TEATRO CONTEMPORANEO ITALIANO

di

LUIGI TONELLI

Seconda edizione interamente rifusa ed aggiornata.

MILANO
EDIZIONI CORBACCIO

ALLA SANTA MEMORIA
DI MIA MADRE

AVVERTENZA
ALLA SECONDA EDIZIONE

Questo libro, scritto nel 1912, fu pubblicato dall'Ed. Sandron nell'anno seguente.

Lusinghiero fu il giudizio di molte alte personalità letterarie, e critici d'arte. Fra gli altri, Ferdinando Martini si compiacque di scrivere: « Sinceramente tengo in altissimo pregio il libro, tanto vi è piena e sicura la conoscenza della materia, tanto vi si dà prova bellissima di dottrina e d'ingegno. È libro che — lo dico con frase abusata — colma una lacuna e non potrà non essere compulsato e meditato da chi scriva in avvenire la storia del nostro teatro ».

Dopo ventitrè anni, esaurita da un pezzo la prima edizione, pubblico la seconda. E chi confronti l'una con l'altra, s'accorgerà facilmente che il lavoro è stato interamente rifuso, e cioè sfrondato di tutto il superfluo con generosissimi tagli; e, d'altro lato, integrato, con l'aggiunta di tutto quanto s'è prodotto di vivo e interessante, durante questo non breve periodo di tempo, con lo sviluppo maggiore di certe parti, e infine, con l'aggiunta d'un appendice *novissima, dedicata alla tragedia dannunziana e al « teatro di poesia ».*

Questo libro fu il primo tentativo di ricostruzione storica del Teatro italiano contemporaneo. Dopo, vennero altre opere sullo stesso argomento, e qualcuna assai pregevole. Credo, tuttavia, che il mio libro, così rifuso e aggiornato, possa anche oggi servire al pubblico e agli studiosi. E, in questa fede, sono lieto ch'esso rivegga novamente la luce.

INTRODUZIONE

Ci proponiamo col presente lavoro di delineare con vivezza e chiarezza, nelle sue linee essenziali, la storia del teatro italiano, dalla proclamazione del Regno d'Italia, all'incirca, fino ai nostri giorni.

Dico « nelle linee essenziali »: ché, per molte ragioni, intendiamo trascurare certe linee secondarie, senza dubbio non insignificanti, e tuttavia, nemmeno indispensabili, tolte le quali, il quadro perde bensì un tanto della sua elegante finitezza, ma acquista altrettanto di efficacia. Citeremo ed esamineremo, perciò, gli scrittori più celebrati per consenso di pubblico e di critica, o che sono i più significativi, rappresentando e impersonando movimenti e tendenze comuni, o avendo un eccezionale valore individuale. Degli altri sarà fatto appena cenno, e non di tutti.

Inoltre ci sarà consentita la più ampia libertà, nella disposizione degli autori e delle opere, in quanto che il nascere o il morire, qualche anno prima o dopo, per un artista, interessa il suo biografo, non certo lo storico d'arte. Chi non sa che, in uno stesso anno, possono venire alla luce tre opere sostanzialmente diverse, l'una essendo il frutto ritardatario d'un albero già spoglio di fronde, l'altra il frutto tempestivo, la terza quello d'un albero ancóra tutto in fiore?

Allo stesso modo, non faremo distinzioni e raggruppamenti secondo i varî generi letterari: metodo, non soltanto esteticamente falso, come ormai tutti conven-

gono; ma, nel nostro caso, non scusato nemmeno dal desiderio di dare un ordine apparente a una grande quantità di opere e di notizie. Quale vera e propria differenza si può fare, ad esempio, fra *dramma storico* e *tragedia,* nel secondo e terzo venticinquennio del secolo passato, quando gli autori adoperano questi termini ad arbitrio, appunto perché il dramma storico è, nella maggior parte dei casi, romantico, quale per lo più è la stessa tragedia, scaduta affatto dalla sua solennissima classicità?

Preferiremo, dunque distinguere la produzione drammatica dell'ultimo settantennio, sotto tre grandi divisioni — *neo-romanticismo, naturalismo, psicologismo* —; nomi, che ci richiamano tre grandi movimenti d'idee, l'uno sorpassato, l'altro declinato, l'ultimo maturante ancóra frutti saporosi; movimenti, che influirono potentemente sull'arte e la letteratura, ottocentesche e novecentesche, in Italia e in Europa. E in particolare, sul teatro.

Il romanticismo tedesco, infatti, proclamò il dramma, forma letteraria perfetta e superiore a ogni altra. Il trionfo del romanticismo in Francia coincide con la prefazione del *Cromwel* e col grande esito del teatro victorhughiano. Il naturalismo, dopo Balzac, fece le sue grandi prove sulle tavole del palcoscenico, con *Gabrielle* e *Mariage d'Olympe* dell'Augier, e con *Demi-Monde* del Dumas. E tutti sanno come gli sforzi maggiori di Zola critico si siano indirizzati alla riforma del dramma. Così, infine, possiamo ben dire che lo psicologismo abbia avuta la sua più alta e completa affermazione nella grande opera di Enrico Ibsen.

Che se si obbietta che non dovrebbe esser lecito, trattando solo dell'ultimo settantennio italiano, parlare anche di romanticismo, il quale ebbe il massimo sviluppo nel primo Ottocento; sarà facile rispondere che effettivamente, nel nostro periodo, persistono certe forme e

spiriti romantici, di cui non possiamo non tener conto.

Respingiamo, poi, il sistema seguíto dai Séché-Bertaut nel loro libro *L'évolution du théâtre contemporain*: ché gli egregi autori, raggruppando le moltissime opere francesi secondo argomenti come questi: « adulterio », « divorzio », « politica », e notando il modo diverso, in cui furono concepiti e rappresentati, hanno tracciato bensí l'evoluzione dei costumi e delle idee correnti francesi, quali si rispecchiano nel teatro, ma non certo l'evoluzione del teatro, considerato come fenomeno artistico. N'è uscito fuori un libro interessante, certamente, per notizie e riferimenti, ma povero, direi anzi vuoto d'idee critiche, sì che nessun chiaro concetto delle tendenze e del valore del dramma francese balza da esso.

Riconosciamo, infine, che non si comprenderebbe il cammino percorso dalla letteratura drammatica in Italia nell'Ottocento, senza riferirsi, per ogni forte cambiamento d'indirizzo, all'evoluzione della letteratura europea, specialmente francese. La quale ultima, non solo per merito intrinseco, bensì anche per la vicinanza dei due paesi e la facilità della lingua, invase senza interruzione la penisola. Se non che, come la bellezza d'ogni opera d'arte consiste in quella sfumatura specialissima che le dà l'autore, pur essendone comune la materia; così, il cómpito della critica è di scoprire appunto questa sfumatura particolare, e metterla in evidenza. E noi appunto dimostreremo l'efficacia dell'elaborazione creativa, da parte del gusto nazionale. Altri vorrebbe chiudere gli occhi dinanzi all'influenza straniera, e dirà cose ingegnose e, in alcuni particolari, anche giuste; ma, secondo il nostro parere, gli sfuggirà la vera natura di quell'evoluzione, sicché l'errore fondamentale ne ingenererà altri secondarî, e tutto l'edificio, insomma, non potrà a lungo sostenersi.

Aggiungeremo, infine, un'*appendice,* dedicata alla

tragedia di Gabriele d'Annunzio, e al teatro di poesia, ispirato da quella, data la grande originalità del Poeta abruzzese, e la singolarità del suo Teatro, difficilmente riducibile agli schemi, piuttosto rigidi, d'un disegno storico evolutivo.

Parte Prima

IL NEO-ROMANTICISMO

I

Chiamiamo *neo-romantiche* tutte quelle opere, prodotte dopo il '60 in Italia, le quali, pur essendo propaggine ed ulteriore svilupppo del genuino romanticismo tragico, fiorito nella prima metà del secolo decimonono, se ne distinguono, tuttavia, per certe caratteristiche, troppo evidenti, perché possiamo trascurarle. Le differenze, naturalmente, sono dovute all'età, ormai profondamente mutata nell'assetto ideale, sentimentale, politico e sociale, della nuova Italia unificata. Ed ecco: quello spirito cristiano provvidenziale, così evidente nella tragedia manzoniana e nel *Paolo* del Gazzoletti, corrispondente, prima, al diffuso misticismo, di cui le anime furono piene dopo il crollo della potenza napoleonica, poi, alle speranze neo-guelfe, suscitate da Pio IX; perse quasi ogni vigore, quando alla triste contemplazione fu sostituita l'entusiastica azione, ed ebbe seguíta l'amarissima delusione guelfa. Allo stesso modo, terminate le guerre dell'indipendenza e proclamato il regno d'Italia, l'opera letteraria non poteva più avere lo scopo di propaganda patriottica, che aveva avuto nel tempo della riscossa e della lotta: al dramma, quindi, doveva venire a mancare il vivo e combattivo sentimento della patria. Inoltre, essendo seguíto al periodo epico della grande impresa, quello, necessariamente umile e prosaico, del raccoglimento, era da aspettarsi che dalla rievocazione di gloriose età, memorabili fatti, e grandi uomini, si scen-

desse alla rappresentazione di umili vicende e uomini mediocri.

Ebbene, il dramma *neo-romantico* si distingue dal romantico, appunto per tutto ciò. In esso mancano i tre sentimenti ispiratori dell'altro: il *religioso,* il *patriottico,* l'*eroico,* i quali sono sostituiti da un *vago idealismo, prettamente borghese,* e cioè, modesto e discreto. Rimane, invece, il *sentimento romantico amoroso,* che, anzi, diventa indispensabile ed essenziale, il nócciolo, per così dire, d'ogni composizione drammatica. Tuttavia, quella dolcezza soave e gentilezza malinconica che lo caratterizzavano, diventa ora smanceria e sdolcinatura. Ormai i sospiri e vezzeggiamenti non si contano più; sulla scena scorrono fiumi di latte e miele. In quanto alla forma esteriore, dobbiam dire che, mentre il romanticismo della prima *maniera* si giovava della storia, più o meno scrupolosamente osservata, e, nel maggior numero dei casi, della storia medievale; quello della seconda maniera, non si fonda di necessità sul passato, ché può svolgere l'azione anche in ambiente contemporaneo, e, pur quando mette in iscena fatti storici, conserva una libertà, assai maggiore del primo. Infine, mentre l'uno si serve invariabilmente dell'endecasillabo, e d'un endecasillabo più o meno sonoro e sostenuto; l'altro, adopera anche il martelliano, ed entrambi con andamento talvolta sciatto e inelegante, sempre dimesso e familiare, imitante la prosa. Tuttavia, non è raro il caso, che il ritmo sia così sensibile, da parere cantabile e divenire stucchevole.

Leopoldo Marenco [1], riordinando in edizione definitiva, le sue *Opere drammatiche* (Torino, 1883) scriveva nella « Prefazione », non senza palese e confessato compiacimento: « Un'altra specie di *dramma* ch'io non

[1] N. a Ceva nel 1831; m. nel 1899.

chiamai, ma fu chiamato *medievale,* chiese ed ottenne posto col mio *Falconiere di Pietr'Ardena* nella storia moderna del teatro italiano ». Se questo è un merito, non possiamo negarlo all'autore, allora famosissimo ed applauditissimo, ora del tutto dimenticato. Il suo « dramma in versi — 3 atti ed un prologo », infatti, che parve non soltanto il capolavoro del Marenco, ma anche una cosa novissima, influì, col suo trionfo, a far pullulare le solite numerosissime imitazioni, di cui non mette conto parlare, e ad ispirare alcune opere di scrittori non volgari, né indegni di ricordo. Rappresentato nel '71, esso è dunque il prototipo, o, almeno, l'iniziatore del così detto *dramma medievale,* anzi, di quello *storicismo medievale drammatico,* ch'ebbe il suo maggior fiore nel decennio 1870-'80.

L'azione si svolge in pieno medio-evo, fra il 960 e il 968, nel castello imperiale di Sassonia (prologo) e in una umilissima casa di Pietr'Ardena, sull'Appennino ligure (i tre atti). Adelasia, figlia dell'imperatore, calunniata da Rutli, e difesa, con l'arme alla mano, da Aleramo, sconosciuto cavaliere, s'innamora del suo valoroso campione:

E, riamata, l'amai fin da quel giorno.

Sicché, quando l'imperatore suo padre le impone di sposare Enrico di Baviera, se non vuol essere rinchiusa in un chiostro; preferisce sottostare alla pena minacciata. Tanto piú, che, nel momento piú opportuno, riesce a giungere fino a lei, e a dichiararle il suo amore infinito, Aleramo stesso, il quale ottiene súbito il suo consenso per le nozze, da celebrarsi dopo la fuga dal convento. Andranno lontano, in un alpestre solitario paesetto, la cui pace renderà ancora più dolce il loro amore. Difatti, sette anni dopo, li vediamo in una misera

casupola di Pietr'Ardena: quanto mutati! La principessa è ora una buona, modesta e ordinata massaia; e l'intrepido cavaliere d'un tempo, fa il falconiere, anzi, come Adelasia dice a una comare,

> Oggi, perchè il pane è rincarato,
> E a Genova dei pini e degli abeti,
> Per sue galee, cresciuta è la bisogna;
> Stringe una scure e il legnaiol diventa
> Della foresta.

Frutto del loro amore, che, pur temperato, non è per nulla diminuito, è nato ed è già grandicello, il caro e vivace Arriguccio. La serenità della famigliuola, pur nella povertà, non potrebbe esser più felice; quando giunge la notizia che Ottone I è sceso in Italia e si trova poco lontano dal paesello. Il turbamento degli sposi è grande, e cresce quando l'imperatore, ferito in battaglia, viene ricoverato — vedi combinazione! — proprio in quell'abituro. Egli già maledisse alla figlia: che le dirà, ora, se la riconosce? Punirà lei, e il suo rapitore Aleramo? — Ma egli non la riconosce; e poi, forse le perdonerebbe: è vecchio, triste, con qualche rimorso: in fondo è buono, e va pazzo per i bimbi, come Arriguccio... Tuttavia, gli sposi non si svelerebbero, se intanto non accadesse un fatto straordinario. L'esercito tedesco è stato accerchiato dal nemico, e ora, senza la guida dell'imperatore, pericola. Adelasia si ricorda dell'antico valore d'Aleramo; sente rivivere in sé la principessa e la figlia; e grida allo sposo titubante:

> Stendi a quell'elsa
> La tua man che trattò l'ignobil scure
> Troppo gran tempo! Di te degno è questo
> Formidabil periglio! — Ah! ti ridesti?...
> Ora squillate, trombe, la battaglia!
> Sposo, salvami il padre!...

Inutile aggiungere che Aleramo corre alla pugna, fa prodigi di valore, pone in fuga il nemico, salva l'esercito tedesco; inutile aggiungere che Ottone è felice di perdonare, e che, insomma, tutto finisce nel miglior modo possibile. Aleramo è nominato marchese:

Il cancelliere
Di nostra sede Italica in Ravenna
Quanto abbiam decretato in questo giorno
Tradurrà in forma di diploma, a cui
Porremo il nostro imperial sigillo.

Orbene, in questo dramma, l'elemento vagamente storico medievale, rappresentato da un personaggio realmente esistito, come Ottone, da un personaggio verosimile, come il paggio Valafrido, suonatore di liuto, e inoltre da certi usi e costumi del tempo, come la caccia al falcone; si fonde con l'elemento puramente immaginario, rappresentato dai fatti e dai personaggi nel loro complesso. Né fra l'úno e l'altro esiste alcuna relazione di necessità: ché anzi il medievalismo è artificiosamente connesso con le umili vicende dei due amanti, le quali sarebbero meglio convenute a tempi assai più vicini. Si tratta, insomma, semplicemente d'un *dramma intimo con scenario storico.* « L'autore — scriveva il Cavallotti riferendosi a se stesso nella prefazione dell'*Agnese* — si discostò dalla storia quante volte gli tornò grado: ed inventò a sua posta situazioni, personaggi, episodi e catastrofe, secondo che le impressioni dell'animo e i contrasti delle passioni gli venivano dettando: intento solo a trattare per la scena *sopra alcuni semplici dati storici,* non già un'epoca storica — né storici personaggi — ma un episodio intimo, uno di quei pietosi drammi del cuore che sono di tutti i luoghi e di tutte le età ». Parole che chiariscono perfettamente la nostra formula. Nel *Falconiere,* il *dramma intimo* consiste in

un amore ardentissimo, superiore ad ogni affetto di parentela e pregiudizio di casta, pronto ai più grandi sacrifici. Ma udite come pedestremente, per bocca d'Aleramo, s'esprime:

> Se a guadagnarmi la tua man di sposa,
> Mi fosse imposta una crudel vicenda
> Di dolor, di terrori........ se tinto
> Il volto del color della vergogna,
> Lacero, smunto, affaticando il piede...
> Tender dovessi la mia man per fame,
> E i terrori, e i perigli e la vergogna
> Più dura de' perigli, al petto mio
> Non varrebbero a trar forse un lamento!

E lo *scenario storico* appare di cartone, tanto è grossolano ed ambiguo: niente davvero ci dice che l'azione si svolga nel decimo secolo!

Ora, la formula, così determinata, vale, in genere, per tutto il medievalismo drammatico di questo periodo, compreso quello di Felice Cavallotti [1] e Giuseppe Giacosa [2].

I tre drammi, infatti, del primo, *I Pezzenti, Guido* e *Agnese,* rappresentati nel giro di due anni (1871-72), furono scritti, senza dubbio, (o qualche dubbio può esservi solo per *I Pezzenti*) sotto l'influenza del *Falconiere,* che aveva ottenuto, pochi mesi prima, e continuava ancóra ad avere, grandissimo plauso: trionfo, che il Cavallotti stesso registra con simpatia nella prefazione ai *Pezzenti.* Ho accennato a un dubbio, riguardo alla derivazione del primo dramma, semplicemente per ragioni cronologiche; giacché, a malgrado dell'*hugolatria* che l'Autore ostenta, con insistenti citazioni critiche, riferentisi alla teoria del dramma storico, e, a malgrado

---

[1] N. a Milano nel 1842; m. nel 1898.
[2] N. a Colleretto Parella (Piemonte) nel 1847; m. nel 1906.

di certi evidenti atteggiamenti ed invenzioni di gusto hughiano; anche *I Pezzenti,* rientra nel dominio di quell'ideale d'arte, la cui prima chiara espressione è il lavoro del Marenco. In realtà, in tutt'e tre i drammi cavallottiani, manca affatto la rappresentazione di società trapassate, l'interpretazione di grandi fatti storici, l'esaltazione d'una idea morale di redenzione; in essi è unicamente il dramma intimo, che poi non ha un profondo e generale significato, esaurendo in se stesso tutto il suo valore particolare.

Così, i sei atti dei *Pezzenti* rappresentano la storia d'un amore sventurato, la cui causa è, in fondo, un equivoco. Enrico de Brederode, fulmine di guerra dei *gueux,* ama la sua antica amica d'infanzia, Maria di Rysdal, a lui promessa, dalla quale, per molte circostanze, si dovette allontanare. Ella continua, tuttavia, ad amarlo; ma, educata cattolicamente presso il feroce nemico dei *pezzenti del mare,* il Duca d'Alba, quando viene a sapere ch'egli è nella schiera dei ribelli e protestanti, ne ha orrore e sgomento, sicché respinge l'amato, che le si offre salvatore e sposo. Comprenderà ben presto il suo errore e la sua colpa; ma troppo tardi! Enrico, sorpreso dal figlio del Duca, è arrestato e va a raggiungere in prigione il padre di Maria, che vi langue già da molti anni. Ambedue dovranno, in breve, essere giustiziati, purché Maria, acconsentendo a divenire sposa del figlio del Duca, non ne ottenga la segreta liberazione. E, poiché ella è figlia e amante, promette la mano all'odioso nemico. Ma, alla fine, non manterrà: poche gocce di veleno, racchiuse nel castone d'un anello, serviranno ad evitarle il vergognoso sacrificio... — I quattro atti del *Guido,* che si svolgono a Bamberga, fra gli esuli italiani, già sostenitori di re Arduino, hanno per principale argomento i rimorsi implacabili dell'infame traditore degl'Italiani, il Conte di Lodi, divenuto ora

papà Roberto, e la vendetta crudele della fatalità, per cui è scelto, a provare, in un giudizio di Dio, l'infamia di lui, proprio il figlio Arrigo. A questo truce dramma s'intreccia il dolce idillio d'Arrigo e la bella compatriota Matilde. — Infine, *Agnese* non è che la triste storia di due nobili innamorati, i quali, nonostante il loro grande amore, sanno mantenersi puri; e tuttavia, accusati mendacemente da una damigella, pazza d'amore e di gelosia, sono condannati a morte dal principe, marito di lei. Non impunemente: ché lo Scandiano riesce, infine, ad ucciderlo. — Se leggete nei frontespizî dei tre lavori, trovate scritto, per il primo, che « l'azione si svolge nella Frisia occidentale. Epoca 1573 »; per il secondo, che ha luogo in « Bamberga. Epoca 1019 »; per il terzo « in Mantova, alla Corte dei Gonzaga. Epoca 1390 ». Tuttavia, in codeste rappresentazioni non c'è nulla di tanto particolare, che giustifichi o richieda una così esatta determinazione. Elementi storici si riscontrano numerosi nei *Pezzenti,* rari nel *Guido,* rarissimi nell'*Agnese* (la quale gradazione, in senso discendente, è assai significativa, tanto più ch'è riconosciuta dall'Autore, che battezza per « drammi storici in versi » i primi due, mentre semplicemente per « dramma in versi » — seguendo il Marenco — l'ultimo); ma comunque, essi elementi non si compenetrano mai nell'azione drammatica, e sembrano, se non superflui, certo non necessarî. — Riguardo, infine, alla natura del « dramma intimo » notate che, qui pure, esso appare preferibilmente amoroso; e che l'amore s'esprime come press'a poco si esprimeva nel *Falconiere*. Udite, per esempio, lo Scandiano, nell'*Agnese*:

S'io l'amo! . . . . . . Oh! quando
Venisse detto a me: scambia coi cenci
Quest'assisa; da te gitta lontano
Per sempre tutto, onde più bella e cara
All'uom sorride giovinezza in viso; —

Vanne tra il folto delle pugne, incontra
la morte; vanne . . . .
. . . . soffri
Tutto ch'è dato di soffrir; ma un nulla
Tutto sarìa per me, di un bacio a prezzo,
Di un solo bacio de la donna mia!

In quanto al Giacosa, la dipendenza è affermata esplicitamente dallo stesso Marenco: « Molti i drammi medievali che si scrissero poi, tra i quali celebratissimi quelli di G. Giacosa, squisita natura di poeta, fiorente onore dell'arte nostra ». E, del resto, basta una semplice analisi del *Fratello d'armi* (1877), del *Conte Rosso* (1880), della *Contessa di Challant* (1891), per convincersene.

Valfrido di Arundello salvato, in una battaglia contro i Turchi, dall'antico nemico Ugone di Soana, è sì vivamente colpito da tale straordinaria generosità, che, non solo si riconcilia subito con lui, ma vuole, d'ora in poi, vivere e combattere al suo fianco; diventa insomma il suo « fratello d'armi ». Ora avviene che ambedue, non sapendo l'uno dell'altro, s'innamorano di una tal Berta di nobilissimo lignaggio, fatta prigioniera da Ugone in una delle solite guerricciole di famiglie confinanti. Berta ama Valfrido, disdegna Ugone, e i due amanti filerebbero tranquillamente il loro idillio, se Bona, sorella di Ugone, fiera e crudele, non lo scoprisse, e, poiché — vedi intreccio d'amore! — ama Valfrido, non s'affrettasse, per vendetta, a rivelarlo al fratello... Ugone si nasconde, la sera, in luogo opportuno, sorprende i due colombi, e, *ipso facto,* li condanna: l'uno andrà in prigione, l'altra sarà rimandata alla famiglia. Ma che colpa ha il fedelissimo Valfrido? Se avesse saputo... Il suo vivo rammarico è sincero: difatti, quando un suo familiare, che guida la masnada assediante il castello dei Soana, penetrato nella prigio-

ne, per mezzo della solita porta segreta, gli propone l'assalto, la strage, la vendetta, e, quindi, la libertà e l'amore; egli, non che cedere alle lusinghe del parente, dà l'allarme, procurandosi la morte. Quale prova migliore della sua fedeltà?...

> Smantellate le mura,

— così conclude Ugone —

> Date passo al nemico. E tu avrai sepoltura
> Degna di te, Valfrido: la rocca che si spiana
> Sulla fe' d' Arundello, sull'onta di Soana.

La *Contessa di Challant* drammatizza, abbastanza fedelmente, la novella narrata dal Bandello. I quattro personaggi, infatti, rammentati nella novella, ritornano nel dramma, e, press'a poco, con le stesse caratteristiche: Ardizzino, torbido e violento; Gaiazzo, leggero e sensuale; don Pedro, innamorato fino al delitto; Bianca, crudele ed enimmatica. La favola non ha modificazioni importanti. Bianca, diventatole il già amato Ardizzino increscioso e odioso, eccita il nuovo amante Gaiazzo, amico di lui, ad ammazzarlo. E, poiché questi, dopo aver largamente goduto i suoi favori, non mantiene la promessa; ritorna al primo, e, per mezzo di calunnie, gli accende un grande furore contro l'altro. Tuttavia, i due amici, riconosciuta finalmente la perfidia della Contessa, non si sfidano, anzi si riconciliano. Onde il Bandello racconta come Bianca prendesse gran vendetta, istigando contro di loro don Pedro, il quale la credeva pura, e « per altri occhi non vedeva, che per quei della donna »; e però ne fosse punita del capo; mentre, con variazione non sostanziale, il Giacosa fa che Pedro li uccida senza istigazione, per vendicare egli stesso gli oltraggi fatti

alla Contessa, da lui creduta incolpevole.

Anche qui, come nell'altro dramma, il fatto è immaginario, o quasi; e qui, come là, c'è una tinta storica medievale, la quale tuttavia è superficiale, né serve se non a fornire d'una certa decorazione il dramma intimo, che ha ancóra per fulcro l'amore. E, a proposito d'amore, sentite come parli a Berta, nell'incantevole notte lunare, Valfrido:

> Oh sei bianca, sei pura, come perla marina,
> E parli il vero, armata della tua castità.
> Guarda, la notte è bella; guarda, il cielo è sereno.
> Sai tu che sia la fiamma che ti solleva il seno?
> . . . .
> Voglio posar la fronte sulla tua fronte bianca,
> Voglio sentirti inerte come persona stanca,
> Voglio che inebriata mi parli di morir.

È vero: il poeta piemontese, col *Conte Rosso,* volle tentare il dramma sinceramente storico, imperniato intorno ad un personaggio storico, e, fra i vari episodî illustrativi del tempo, incardinare l'azione non già sul solito tèma d'amore, bensì sull'ambizione principesca di regnare liberamente, senza tiranniche tutele e ingiustizie, e fiaccare i potenti e prepotenti baroni, e proteggere il popolo. Onde Amedeo di Savoia ci è mostrato, durante il periodo di tempo, che va dal 1383 al 1391, coraggioso e spavaldo, nel torneo (*prologo*); apparentemente debole e inetto, intimamente forte e preparato alla lotta, a corte (*atto primo*); valoroso e magnanimo, fra i baroni rivoltosi (*atto secondo*); sublime pur nella morte, ch'egli sa procurata dalla madre, cui perdona (*atto terzo*). Ma in codesto Conte Rosso si scorge la figura di Carlo Alberto; in quel Conte di Challant, caldo amico e incitatore d'Amedeo, si svela troppo il Marchese di Posa; e l'amore, se non vi sta come fonda-

mento, vi sta almeno come episodio, con gli stessi caratteri neo-romantici.

Riconosciuta, così, la parentela ideale che unisce i varî drammi medievali del Marenco, del Cavallotti e del Giacosa, giova pur dire che in essi chiara si rivela la diversità di ciascun temperamento poetico.

Il Marenco è idillico: sente, non senza sincerità, la vita rustica e tranquilla, gli affetti teneri e puri, le gioie della famiglia. Il suo stile è però placido, senza asprezze, molle, dolce; il suo dialogare familiare, la sua lingua parlata. Ecco, per esempio, come nel *Falconiere,* Caterina, racconta un dialogo corso fra Arriguccio e l'Imperatore:

> E, domandandogli poi: « Come ti chiami? »,
> Il mio figlioccio, l'aveste sentito
> Con che franchezza gli rispose: « Arrigo!
> E tu come ti chiami? » — « Ottone! » — « Dunque
> Sei nostro Re! — riprese l'Arriguccio.
> Dimmi: è vero che i re vanno alla guerra?
> Quando son fatto grande come il babbo,
> Alla guerra ancor io ci voglio andare
> E voglio esser un re »...
> Ma lui, l'imperator, lo credereste?
> Nemmen per ombra di mostrarsi offeso
> Diegli un buffetto sotto il mento...

Il Cavallotti è, invece, d'ordinario, enfaticamente lirico, sebbene non manchi di scene semplici, e magari delicate. Si osservi il numero delle liriche, indipendenti dalla stessa azione drammatica: nei *Pezzenti* una *preghiera* al Signore (« Tu che agli oppressi e ai miseri sorridi »), un *inno dei pezzenti* (« Su! il fischio non odi? Rintronano i valli »), e persino *salmi* (« E un'altra voce fu dal Cielo udita »); in *Guido,* una *canzone dell'esule* (« Lungo i fiumi di Lamagna »); in *Agnese* un *canto di menestrello* (« Fra baci e languide carezze e canti »); una

canzone simbolica (« Era giovine, bella, ed era sposa »), una *canzone dell'orfano* (« Via pei cieli più profondi »)... Si rammentino tutt'i passi declamatorî, che s'iniziano press'a poco allo stesso modo; « Oh, ten rammenti? come in oggi queto Era, e tepido l'aere... »; « Era una sera tepida, serena... » — Lo Scarfoglio, nella sua feroce stroncatura del dramma cavallottiano, nel *Libro di don Chisciotte,* prorompeva a un certo punto: « O Pietro Paolo Parzanese, o Francesco Martuscelli, o voi tutti rimatori per gli asili d'infanzia, quando mai foste voi colpevoli d'una scempiaggine così lietamente cretina? E voi rimaste per gli asili infantili, non per dare al dramma il soccorso della Musa. Povera Musa, linfatica vivandiera nell'orfanotrofio dell'amore cavallottino! ». E in verità, a parte la violenza del linguaggio, non si può non concordare, con l'impressione e il giudizio dello stroncatore. Bisogna aggiungere, però, che, oltre gli sdilinquimenti e i sospiri arcadici, vi sono, nel dramma cavallottiano, maledizioni e sublimi epifonemi, colpi di scena e di gran cassa, di gusto victor-hughiano. E le due intonazioni, trovandosi vicine, producono un effetto davvero indescrivibile.

Il Giacosa, infine, è un temperamento assai meno enfatico del Cavallotti, e, nello stesso tempo, più sostenuto e aristocratico del Marenco. In lui il rumoroso lirismo cavallottiano difficilmente si fa sentire, pur nelle *situazioni,* in cui sarebbe stato facile; né vi si riscontra l'abuso di scene pittoresche, se non, per eccezione, nella *Contessa di Challant.* In realtà, il Giacosa s'avvicina al Marenco, per l'amore della sobrietà e semplicità scenica, e pel sentimento essenzialmente idillico; e anzi lo supera, per la venustà della forma, che, nell'altro, appare, spesso, troppo umile e sciatta. L'espressione più genuina dell'ingegno giacosiano, nelle forme neo-romantiche medievali, è data appunto da due « leggende dram-

matiche », e cioè, da *Una partita a scacchi* (1871) e dal *Trionfo d'amore* (1875), nelle quali la vicenda è d'una estrema semplicità, e lo spirito, puramente idillico.

Nella *Partita a scacchi,* il paggio Fernando, capitato col suo signore nel castello di Renato, si vanta così baldanzosamente delle sue rare ed eccellenti qualità, che il castellano, stupito e sdegnato, gli propone una grande prova. Poiché egli si proclama invincibile anche nel gioco degli scacchi, si cimenti con Iolanda, sua figlia, ch'egli sa espertissima. Se la vincerà, l'avrà in sposa; se ne sarà vinto, sarà condannato a morte. Il paggio accetta la sfida, e... comincia la scena che ha mandato e manda tuttora in solluchero ascoltatori e filodrammatici.

Iolanda — Che hai, paggio Fernando? non giuochi e non favelli.
Fernando — Io?... Ti guardo negli occhi che sono tanto belli.

Il paggio, infatti, che finora, a parole, s'è mostrato pieno d'energia e indomabile volontà, proprio quando deve mostrare la sua valentìa, dalla quale dipende l'acquisto d'una sposa così bella, o la morte; è assalito da una profonda malinconia e da un accasciante languore amoroso, sì che non bada al gioco, ma si bea della vista della rivale, e le parla dolcemente de' suoi sogni, de' suoi desideri, del suo paese lontano:

Il mio mare lontano è azzurro, azzurri i monti
Che si veggon da lungi, e son d'oro i tramonti...

Azzurro e oro: sono i colori, con cui tutto il dialogo è dipinto... La conclusione è che la bionda castellana — oh, miracolo! — s'incendia del paggio, ed è felice di farsi vincere per una mossa volontariamente errata. Renato, da buon cavaliere antico, mantiene il patto e ringrazia il cielo d'avergli « donato il figlio »; sicché, fra

la letizia comune, si preannunziano le prossime nozze. Che credete che faccia e dica il povero paggio, al quale capita tanta fortuna?

Iolanda — E ancor, paggio Fernando, mi affissi e non favelli?
Fernando — Io ti guardo negli occhi, che sono tanto belli.

Nel *Trionfo d'amore* Renato e Iolanda sono diventati una persona sola: Diana d'Alteno; Fernando è rimasto tal e quale in Ugo di Monsoprano. Diana, testimone, un tempo, dell'infelicità coniugale di sua sorella, vorrebbe, come la dea omonima, conservarsi fanciulla; ma, perché non si estingua con lei « la lunga schiera dei forti », decide finalmente di sposare chi sappia vincerla. I suoi proci devono, quindi, sostenere prove di valore e d'ingegno gravissime, proposte da lei. Tentino: il premio è bello! Se, però, non riescano, saranno dichiarati prigionieri. Ed ecco, un giorno, si presenta Ugo, già innamoratosi per fama, e ora tanto più entusiasta di lei. Supera tutte le prove, compresa quella di risolvere tre enigmi; e così conquista il diritto di sposarla. Ma, poiché Diana gli si mostra sprezzante e sdegnosa, egli rinunzia al suo diritto:

L'Italia è ricca ancor di leggiadre donzelle,
E il mio cammin conduce dove sfavilla il sol.
Addio.

Ritornerà; tardi, ma in tempo. Ché Diana, la gelida vergine, pensando e ripensando a chi le fece l'oltraggio di respingerla, a poco a poco se ne innamora; e, quando, finalmente, Ugo, penetrato nel castello sotto le spoglie e di un pellegrino, si svela e si dichiara più innamorato che mai, ella quasi sviene dalla felicità. La « leggenda » finisce come comincia, con un enigma risolto:

Ugo — Sai tu dirmi qual sia, di tutti i fiori,
Il fior più ricco di veleno e miel?...
Diana — Più non prosegui, è vano; già lo conobbi: un anno
Inter m'ebbe sommessa, invisibil tiranno.
Nacque nel mio giardino e germogliò quel fiore,
Ma non lo può comprendere che intelletto d'Amore!

Nell'uno e nell'altro lavoro, dunque, l'argomento è frivolo, i personaggi hanno una psicologia rudimentale; e tuttavia, la *Partita a scacchi* e il *Trionfo d'amore* non costituiscono soltanto l'espressione più genuina dell'ingegno giacosiano, nelle forme neo-romantiche; ma rappresentano anche lo sforzo estetico maggiore d'elaborazione degli elementi principali del dramma medievale neo-romantico. In essi, infatti, è il dramma intimo, e precisamente amoroso, in un medio-evo pseudostorico, convenzionalissimo, tale tuttavia, da dare l'illusione della verità e dell'arte. Se il dramma intimo fosse, o tentasse essere, serio, complicato, profondo, mentre l'ambiente storico, rimanesse falso e convenzionale; si stabilirebbe un evidente contrasto, che si risolverebbe in bruttezza estetica: come appunto accade nella *Contessa di Challant,* dove anche gl'impeti di sincera passione, i tratti di profonda umanità, che, qua e là si riscontrano, stridono e rincrescono messi lì, in un mondo orribilmente falso. E un analogo effetto si avrebbe, quando, in un ambiente realistico fossero fatti agire personaggi di evidente falsità: come accade nel *Conte Rosso,* nel quale l'idealismo del Conte e dello Challant vivamente contrasta col realismo scenico. — Ma tali antitesi mancano nella *Partita e scacchi* e nel *Trionfo;* la frivolezza intima concorda con la frivolezza storica, la falsità dei sentimenti corrisponde alla falsità del colorito storico; sicché il tutto dà l'illusione d'un organismo compatto e coerente. Breve illusione, certo: appena lo spirito critico vi appunta le sue armi, il piccolo edificio si sgretola e

rovina; ma, mentre guardi e ascolti, l'illusione permane, ed il fine del poeta è raggiunto.

Bisogna però aggiungere che prima condizione, perché in simili lavori l'illusione si produca, è la forma. Orbene, non dirò che il Giacosa attinga, come avrebbe dovuto, nelle due leggende, la perfezione formale, ma certamente vi si avvicina. Il suo stile è elegante, grazioso, lusinghiero, civettuolo; piace, alletta e raramente stanca. La rima è ricca, e il verso fluente, forse il migliore di tutti i martelliani, che si udirono sulle scene, se pur talvolta faccia sentire troppo le cesure metriche e gli accenti ritmici, ingenerando monotonia.

> O storie di battaglie, d'amor, di cortesie,
> Nuvolette vaganti per quelle fantasie,
> O sereni riposi dopo l'aspre fatiche,
> O cortili ingombrati dai cardi e dalle ortiche...

In realtà, percepite prima il suono e poi l'immagine, anzi, non di rado, soltanto il suono. Il che non nuoce, anzi direi che giova, poiché l'immagine giacosiana non è mai nuova, né luminosa.

S'è detto che la *Partita a scacchi* e il *Trionfo* sono la migliore espressione del medievalismo neo-romantico. Aggiungiamo che questi lavori ci danno la spiegazione della natura e ragione della scenografia medievale di questo tempo. « Scenografia », e nient'altro: ché il medio-evo non entra affatto, come elemento essenziale ed anima dell'azione, nel corpo stesso del dramma. Perché, dunque, è stato così largamente adoperato? Soprattutto, se non erro, per dare un'apparente serietà a ciò che veramente serio non era, una plausibilità e forza di persuasione a ciò, che, di per se stesso, non poteva averle. È vero che allo stesso scopo tendeva l'uso del verso; ma questa medesima forma rendeva utili, quasi per esserne coonestata, l'aiuto e il contributo del colorito sto-

rico. Non per nulla, il Cavallotti scriveva nella prefazione dei *Pezzenti*: «... L'autore si diffonderebbe sul perché la pensi a questo modo: e perché, inteso appunto di sviluppare un'azione risultante dal cuore, e di mettere in giuoco, bene o male, passioni umane, cioè di tutti i tempi e di tutti i luoghi, *egli non abbia chiesto alla storia se non quel che bastavagli a trasportare l'azione a qualche secolo di distanza, per obbedire ad una legge d'ottica che la poesia gli suggeriva*».

Ciò è particolarmente evidente nelle due *leggende,* nelle quali, infatti, la trama è leggerissima, e, per avere un'apparenza di solidità, doveva ricorrere all'aiuto della poesia e dell'illusione storica. Ma riman vero per quasi tutta la produzione neo-romantica di questo tempo. Sicché non meraviglia che il Giacosa stesso, appena dopo la *Partita a scacchi* e il *Trionfo d'amore,* immaginasse le delicatissime scene del *Marito amante della moglie* (1877), tanto simile alle opere precedenti, per spirito, intonazione, contenuto e versificazione, ponendone l'azione nel 1750, mentre poteva porla in qualsiasi altro secolo. A lui occorreva uno sfondo diverso da quello reale e contemporaneo: decorazione, abiti, usi diversi.

La scena sia dove si voglia, fuorché nel paese, in cui ci troviamo; sia dove si voglia, ma lontano da noi, nel tempo e nello spazio: nel paese dei sogni e delle fantasie! «In tutto ciò — nella trama e nello sviluppo del *Marito amante della moglie* — non bisogna cercare una pittura della vita reale; il guardinfante e la cipria, lo spadino e la parrucca ci stanno, più che altro, per iscusa; invece dell'Arcadia e del Cicisbeismo, dominanti in Italia nel 1750, vi si sente un'aura di romanticismo che profuma ed ammoderna le graziette alquanto fittizie che tolsero il nome dal Marivaux, ma sono assai

più antiche di lui [1]. Sicché diremo in conclusione, che chi mise allegramente in burletta il medio-evo del Giacosa, ebbe, dal punto di vista storico, mille volte ragione; ma torto, dal punto di vista artistico.

***

Prendete ora il dramma medievale (*dramma* propriamente detto, e *leggenda*), toglietegli quella patina o sfondo di medio-evo: ed avrete il dramma in versi moderno. Avrete, cioè, l'*idillio campestre* o *bozzetto marinaresco,* corrispondente al dramma medievale propriamente detto; e il *proverbio,* o *scherzo pòetico,* corrispondente alla leggenda medievale. Tolto, infatti, il medio-evo, il primo diventa dramma intimo, che ha per causa e perno l'amore, e precisamente, un amore pallido, languido, flebile, sentimentale, insomma romantico: come appunto è il secondo. Le situazioni e i procedimenti tecnici sono i medesimi nell'uno e nell'altro; persino il metro è uguale per entrambi: endecàsillabo o martelliano.

Non si tratta, dunque, di opere, che presentino nuovi atteggiamenti e tendenze di spirito e forma; si tratta bensì di travestimenti patentissimi, per cui i paggi, i cavalieri, e le castellane, vanamente si dissimulano sotto le umili casacche del contadino e del marinaio, o sotto il *frac* e la *redingote* del gentiluomo moderno, o, infine, sotto le povere vesti della contadinella, o le splendide della signora contemporanea. Con questo, d'aggravante: che, mancando, ora, quel po' d'illusione poetica fornita dall'ambiente pseudo-storico, la miseria e vanità della materia e della fantasia appare senza veli.

---

[1] L. Franchetti: *Nuova Antologia,* maggio 1877.

« *Marcellina, Giorgio Gandi, Celeste* e gli altri lavori che seguirono improntati delle medesime forme, sono oggi ancora il teatro che è mio, tutto mio — e lo dico non senza compiacimento, sebbene del suo valore lasci altri giudicare ». Così scriveva il Marenco, nella citata prefazione; e, conveniamone, secondo verità. Come, infatti, il *Falconiere di Pietr'Ardena* segna l'inizio del dramma medievale, così, oltre *Marcellina,* (1860), specialmente *Giorgio Gandi* (1861), bozzetto marinaresco in 4 atti in versi, e la popolarissima *Celeste* (1866), idillio compestre in 4 atti in versi, costituirono i modelli di un infinito numero di drammi campestri, idillî montanini, bozzetti marinareschi e simili, che inondarono, per non breve tempo, la scena. « Il teatro — notava l'arguto *Yorick* nell'introduzione della *Morte di una Musa* — diventò un nido di tortorelle e di colombi, il linguaggio poetico si ridusse a un continuo rotondeggiare di sonetti e di madrigali, e sulle tavole del palcoscenico, ebbe vita un formicolaio di drammi, pargoletti piccinini, tutti pieni d'amorini ». Non che questi non sfiorassero, talvolta, perfino l'ala della tragedia; ma era un momento: appena dopo, tutto ritornava tranquillo e sereno. Nell'insieme, hai l'impressione di un dolcissimo idillio, donde si ritrae la benigna persuasione che al mondo nulla v'è di così irreparabile, che non s'accomodi, ben presto, nel migliore dei modi...

Vedete, per esempio, *Giorgio Gandi.* Margherita, salvata, in un orribile naufragio, dall'eroico Giorgio, ospitata e custodita da lui stesso, essendo ella rimasta sola e senza beni di fortuna; sente la più sincera gratitudine e il più vivo affetto verso il suo generoso salvatore e protettore, sicché acconsente senza ripugnanza alle nozze propostegli dall'innamoratissimo Giorgio. Ma il suo è soltanto affetto fraterno; non amore. Difatti, appena vede Rafaele, conte di Prado, capitano di corvetta, Mar-

gherita sente quel profondo, indefinibile turbamento, che preannunzia il grande, l'irresistibile amore; e, rafforzandosi questo ancor più, pel contraccambio che ne viene dall'altro, il suo animo è, ben presto, in preda all'angoscioso dissidio di due sentimenti ugualmente forti: l'amore e la gratitudine.

Margherita — Parti... deh! parti... Rafael!...
Rafaele — Tu m'ami?...
Dimmi che m'ami e partiró.
Margherita — Sì... t'amo.

A questo punto, Giorgio, che già sapeva della relazione, e, anzi, aveva sorpreso, altra volta, lo stesso capitano in casa, sbuca fuori dal nascondiglio, donde ha potuto assistere a tutta la scena d'amore, e, brandendo un coltellaccio, si slancia furibondo sul suo rivale... Tragedia? sangue?... Tranquillatevi: a metà strada, improvvisamente si ferma e... « Margherita è vostra! »: mormora al capitano. — Egli ritornerà sulla nave da guerra che l'attende.

Noi pur non ci vedrem; ma se una stilla
Cadrà per te dagli occhi suoi, quel giorno,
A chiederti ragion di quella stilla,
O vivo od implacata ombra d'estinto,
Batterà Giorgio alla tua porta. — Il sai!

La stessa *situazione,* e la stessa improvvisa risoluzione del nodo drammatico, troverete in *Celeste.* Costei, rimasta precocemente orfana, allevata presso una famiglia di contadini, ha avuto per assiduo e indimenticabile compagno de' giochi infantili, Ferdinando. Il quale, dopo lunga lontananza, ritorna al suo paese e presso di lei, col grado di sergente di bersaglieri, e una bella medaglia, meritata in guerra; ama Celeste, e, ora che può, vorrebbe farla sua. Anche la fanciulla lo ama:

Per mille voci udir mi sembra il nome
Mio risuonar come chiamata io fossi.
Com'era bello! E mi dicea? Che disse?
« Niun v'amerà com'io sento d'amarvi! ».

Ma ella non deve amare. La madre, sul letto di morte, le fece promettere di mantenere il voto, da lei fatto in un momento di terribile pericolo; ed ella non vuole infrangere il solenne giuramento. Invano Don Ambrogio le dimostra la invalidità del voto e del giuramento: più ostinata della *Lucia* manzoniana, ella rimane ferma nel suo proposito:

O Ferdinando,
Non posso amarti... non lo debbo, e... t'amo!
Abbi pietà di me... parti, ma vivi...
E non scordarmi... e non tornar più mai!

Ferdinando, dunque, disperato, si allontana dal paese, e chissà quale disgrazia accadrebbe, se Celeste, avendo fatto un sogno profetico, vinte le ultime riluttanze, non lo richiamasse a tempo, con improvvisa decisione.

Ferdinando (*entra correndo sulla scena*) — Ed è ver? Sarai mia?
Celeste (*cadendogli nelle braccia*) — Sì! tua per sempre!

È curioso notare come in questi due lavori (e potremmo aggiungere anche *Marcellina*) non vi sia soltanto analogia di *situazioni* e di *scioglimenti,* ma addirittura perfetta somiglianza di personaggi. Così Papà Stefano, grossolano, ridanciano e buono come il pane, ha il suo doppione nel Papà Gregorio dell'idillio campestre; così la coppia Michelino e Sandrina, innamorati e sempre in bisticcio e sempre appiccicati l'uno all'altra, la si rivede tal'e quale nella coppia Lorenzino e Bettina; così, infine, Rafaele e Margherita, l'uno malinconico, tenero, dolce, l'altra, gentilissima e soave, pallida e mesta, si ritrovano identici in Ferdinando e Celeste.

In quanto al sentimento dominante in questi drammi, esso è del più sfiaccolato che mi conosca. Sentite come un capitano di marina, che fino a ieri ha combattuto valorosamente, (l'epoca dell'azione è « tra il blocco d'Ancona e quello di Gaeta »: il dramma stesso, come ci apprende l'autore, fu composto in occasione delle gesta eroiche e felicissime della flotta) sentite, dunque, come egli parli alla sua bella:

Sognai posta al mio fianco
Una dolce compagna... e la sognai
Benignamente pia, bella e ridente
Del mesto riso della madre mia.
Da quell'ora al mio spirito s'accese
Una febbre: trovarla! e corsi i mari
Più lontani... e negli astri e nei cristalli
Dell'onda assidua, ai miei sguardi, dovunque
Quell'immagin apparve. Oh! dopo tanto
Peregrinar, quando già in cor moria
Di trovarla, la speme, io l'ho trovata...

(*Giorgio Gandi,* atto IV).

Sentite come questo sentimento, persa la sua base di verità, s'effonda in vuota sonorità:

Per vasti mar ti condurrò, fin dove
Eco non suoni d'anima vivente;
Ignoti a tutti e vivremo e morremo
Fors'anco... ma d'amor tu morirai!...

(*Ibidem*).

È però giustizia riconoscere al Marenco, anche in tali lavori, quella semplice e armoniosa scioltezza di versificazione, che già notammo nel *Falconiere,* sebbene in questo, cronologicamente posteriore, appaia più esperta, e anche più sobria.

Se Leopoldo Marenco è l'iniziatore e l'artefice più co-

spicuo dell'*idillio campestre* o *bozzetto marinaresco,* Francesco De Renzis può considerarsi il primo che, dalla Francia, abbia trapiantato in Italia, con durevole fortuna e universale favore, il *proverbio drammatico.* Prima, infatti, del 1867, anno in cui fu rappresentato *Un bacio dato non è mai perduto,* « proverbio in 1 atto in versi martelliani », questa forma drammatica era appena conosciuta sulle tavole del palcoscenico italiano (¹). Dopo, si sa, fu un diluvio di atti unici e attini, illustranti proverbî noti ed ignoti, un diluvio di sciocchezze in martelliani... Pertanto noteremo solo le cose migliori degli autori più degni, e cioè, oltre che del De Renzis, quelle di Ferdinando Martini (²) e del Cavallotti.

Ho detto « trapiantato », ché, come tutti sanno, il *proverbio drammatico* è di origine francese, e, se si bada al merito, *mussettiano*: lo stesso *Un bacio dato...* porta sul frontispizio un'epigrafe tolta da *Les deux maîtresses* d'Alfred de Musset, e ciò prova, se pur ve n'è bisogno, la conoscenza del poeta francese, da parte del De Renzis. Ma, vi prego: confessiamola piano codesta dipendenza...

Ah, Musset, eternamente giovane poeta, delizioso nelle *Nuits,* meraviglioso nel suo Teatro di sogno, che richiama alla mente Marivaux e Shakespeare, le *Fausses confidences* e *Molto rumore per nulla,* i sonetti del Petrarca e le tele del Watteau!... Io adoro Musset specialmente pel suo teatro: qui non trovo soltanto la sua incantevole eleganza, la sua incomparabile grazia, fatta d'indefinibili sfumature, sottintesi maliziosi, finissimi sorrisi; vi trovo anche ciò che le *Nuits* non hanno, né farebbero sospettare nel loro poeta: la profon-

---

(¹) Noto fra i pochi altri, non tanto per valore intrinseco, quanto pel nome dell'autore e la data, *Chi muore giace, e chi vive si dà pace* (1859) di Achille Torelli.

(²) N. a Monsummano nel 1841; m. nel 1928.

dità. Il problema dell'amore è posto e risolto infatti, nella serie di questi piccoli e grandi capolavori, in tutta la sua tragicità. Certo l'amore è un gioco delizioso e innocente, quando serve soltanto a far dimenticare a quella birba sentimentale di Valentino il giuramento di non prender moglie (*Il ne faut pas jurer de rien*); ma, più spesso è un gioco crudele, la cui posta è la morte (*On ne badine pas avec l'amour*); e, di solito, è un gioco pieno di tristezza disperata: « *je ne vous aime pas, Marianne;* — dice Ottavio ne *Les caprices de Marianne,* alla donna che gli si offre dopo la morte dell'amico suo, amante di lei, — *c'était Coelio qui vous aimait!* »... « *Adieu, Naples et ses femmes, les mascarades à la lueur des torches, les longs soupers à l'ombre des forêts! Adieu l'amour et l'amitié! Ma place est vide sur la terre* ».

La psicologia della donna è studiata con acutissima perspicacia, in tutto il suo complicatissimo meccanismo; sicché non fa meraviglia trovare, accanto ad anime deliziose come Cécile, Rosette, Barberine, Elsbeth, tutte innocenza e purezza, anime piene d'incosciente perversità. « *On nous a montré maintes fois, et c'est un des lieux communs du théâtre d'aujourd'hui, la femme dépourvue du sens moral, jouant sans remords avec toutes les ruines qu'elle fait. Ces Parisiennes fin de siècle ne sont que des pauvres écolières auprès des* Marianne *et des* Jaqueline ». Il Lemaître ha ragione: nel Musset possiamo vedere, pur nella sua estrema soggettività, perfino il precursore grandissimo ed insuperato. Ma, per carità, non salti in mente a nessuno di dire ch'egli sia precursore anche dei « proverbi in versi martelliani » del De Renzis, del Martini, del Cavallotti!... Contentiamoci, piuttosto, di affermare che costoro mirarono, più o meno direttamente, a quell'ideale d'arte perfetta

realizzato dal poeta francese nel suo teatro di sogno e di poesia: allo studio, cioè, ed alla risoluzione rapida di un piccolo ed elegante problema di psicologia, per solito, femminile; alla pittoresca rappresentazione d'uno speciale stato d'animo delicato. Con questa differenza: che l'analisi psicologica è profonda, pur nell'apparente levità, ed è fatta in iscene squisite e deliziose, presso il Musset, grande poeta; mentre, presso gli autori italiani, artefici e non poeti, quella analisi appare, nel migliore dei casi, semplicemente arguta, in iscene snelle, non prive di grazia. Inoltre, mentre nel Francese, sebbene non manchi il « grottesco artistico », come Blazius, Bridaine, il podestà Claudio e, specialmente, il Principe di Mantova, il fondo è triste e quasi tragico; negli Italiani, superficie e sostanza sono sinceramente liete. Appunto per questo carattere intrinseco di comicità, si ha, accanto al *proverbio,* lo *scherzo poetico* e lo *scherzo comico,* nomi diversi per indicare la medesima cosa.

Eccovi qualche esempio di problema psicologico, posto e risolto nei più noti e lodati lavoretti del genere. — Come può essere vinta una donna che sia riluttante ad amarvi, sebbene abbia per voi molta simpatia? Con un bacio strappato a forza. — La Marchesa fa la civettuola col Conte: si lascia corteggiare, fa sperare, lusinga, ma fino ad un certo punto:

> Sempre la stesso giuoco! Talor docile e buona,
> Gentil, vezzosa, tenera, d'amor meco ragiona,
> Ed al meglio, un sol detto, un sarcasmo, un'occhiata,
> Un sorriso di scherno, e la scena è mutata!

Chi sa per quanto tempo il gioco durerebbe, se la fortuna non venisse, improvvisamente, in aiuto del povero Conte: ché il Cavaliere, l'allegro e scettico cugino della Marchesa, introdottosi furtivamente e al buio, nella camera di lei, scambiatala per la sua graziosa ca-

meriera, l'ha baciata; non riconosciuto, è stato creduto il Conte, e appunto sopra costui l'ira della Marchesa si rovescia, senza che il Conte protesti la sua innocenza, perché (terzo equivoco) egli crede che si tratti d'una sua lettera scritta in forma assai poco cortese. Ma l'ira sbolle ben presto e il perdono è concesso. Anzi, poiché, come dice Musset, « *au moment où elle* (*la femme*) *promet de l'oublier* (*un baiser dérobé*) *c'est à peu près comme si elle l'accordait* », si fa baciare la mano a lungo... Vero è che, poco dopo, l'equivoco si chiarisce, e la Marchesa, delusa e sdegnata, gli grida:

> Tutto avete perduto quanto avreste raggiunto!

Ma il Conte ha dello spirito:

> Tutto! Per riacquistarlo, Marchesa, se fa d'uopo
> Che quel che pria non feci, faccia, a mio conto, dopo,
> Eccomi bell'e pronto, su due piedi, al momento,
> E se uno poi non basta, son pronto a darne cento.

Sicché l'altra non sa insistere sul suo sdegno e s'affretta a concludere:

> Cugino, vi presento il Conte, mio marito!

È la trama, tenuissima, del primo proverbio del De Renzis: *Un bacio dato non è mai perduto*.

Altro quesito: qual è il mezzo migliore, perché la moglie richiami a sé il marito disamorato? Eccitarne lievemente la gelosia, procurandogli sospetti, facilmente dimostrabili per infondati e vani. È il senso del proverbio dello stesso autore, *Fra donna e marito non mettere un dito* (1868). La Marchesa ama il Marchese, suo marito, che invece la trascura. Una sera, che, a casa d'un ministro, si dà una gran festa di ballo, ella, sia per amore, sia per salvarlo da un tranello in cui, co-

me n'è avvisata segretamente, cadranno tutti gli uomini politici presenti al ballo, si propone di farlo rimanere a casa:

> Ma no!... non deve vincerla!... Non deve saper niente,
> E stare in casa. È forte? non cede alle preghiere?
> Cederà suo malgrado: l'astuzia è il mio mestiere.

E, difatti, valendosi specialmente del presuntuoso e sciocchissimo Duca, fa in modo che il marito, appena uscito, ritorni súbito, e le si mostri tutto premure ed amore, e perfino le si inginocchi dinanzi, come un tempo...

> *Marchese* — Siccome al dolce tempo della luna di miele,
> E come allora voi mi ridirete: *Io t'amo?*
> *Marchesa* — Oh questo poi... chi sa?... la cena è pronta...
> Andiamo.

Quando un amante timidissimo, dopo aver sospirato in silenzio per molto tempo, vuol rimettersi in carreggiata e riguadagnare il tempo perduto, che deve fare per non parere ridicolo? Compromettersi addirittura. Almeno questo è il consiglio che il Barone, esperto conoscitore di donne, dà al Cavaliere in *Chi sa il gioco non l'insegni* di Ferdinando Martini (1871):

> Piuttosto che tremare nel dirle una parola,
> Buttati a nuoto, e schiavo; quando la trovi sola...
> Il coraggio non basta... bisogna essere audaci...
> Bacia la mano... quello che vuoi, purchè tu baci...

Il Cavaliere prende il coraggio a due mani, mette súbito in pratica il consiglio, e ne riceve una solenne lavata di capo dalla Marchesa. La quale, tuttavia — proprio come nel proverbio del De Renzis — perdona,

concede, ama e si fidanza *illico et immediate* col fortunato Cavaliere.

Qual è « la strada più corta » per giungere al cuore della donna? Quella apparentemente più lunga: far capire e non dire, frenarsi e non esagerare... Così, fra il Cavaliere e il Marchese, la Contessa della *Strada più corta* (1873) del Martini, sceglie il secondo, che ha seguíto il metodo più prudente:

> Dunque vediamo: l'uno vuole sposarmi e grida
> Che m'ama... m'ama poi davvero? e chi si fida?
> E ad ogni modo « t'amo » l'ha detto; più gradita
> Cosa non potrà dirmi più, per tutta la vita.
> L'altro... eh! via... se ci metto un po' di volontà,
> Non me lo ha detto ancora, ma poi me lo dirà...
> Con l'uno debbo forse discendere giù, fino
> Alla delusione: e con l'altro, gradino
> Per gradino, io posso salir fino all'amore!...

Ed ecco finalmente, per citare un esempio anche del Cavallotti, la piccola verità psicologica, che ispira il *Sic vos non vobis*: « Anche in questa allucinazione dell'amore, come nel resto al mondo, lavoriamo gli uni per gli altri: l'uno semina, l'altro raccoglie, l'uno ama, l'altro è amato... ». Così l'elegante e spiritoso Arturo crede di raccogliere dalla Contessa Elena, ciò che Paolo, profondamente innamorato, le ha seminato nel cuore. Invece le sue parole di seduzione ottengono l'effetto opposto: quello di spingere l'ancor dubbiosa Contessa nelle braccia di Paolo...

Da questi pochi esempî, che sono poi tratti dai migliori lavori, si capisce che simili quesiti psicologici e risoluzioni non sono genialissimi, ma appena arguti. Ci fossero almeno, non diciamo veri e proprî caratteri, ma figurine eleganti e leggiadre, originali e interessanti nella loro semplicità ed artificiosità! Ma, di fat-

to, i personaggi di questi proverbî si riducono a tre: una signora civettuola ed onesta, lusingatrice e prudente, che, per solito, cerca marito; e due corteggiatori: l'uno, scettico, ironico e audace, l'altro ardentemente innamorato e timidissimo: tre figure stereotipate.

Ciò che urta specialmente, è il modo quasi puerile e ridicolo, in cui l'amore è rappresentato. Gli innamorati, che pure non sono bambini o giovinetti, dinanzi alla donna amata, si confondono, tremano, non sanno confessarsi, non riescono a balbettare una parola; e quando, finalmente si sbottonano, dicono un tal sacco di melensaggini sentimentali! E non parliamo dell'immancabile matrimonio finale, deciso in quattro e quattr'otto...

Il peggio è, che, se si eccettui il Martini, lindo, snello, frizzante ed impeccabile, la versificazione dei nostri proverbisti è, di solito, pedestre, e spesso volgare e goffa. Eccovi un saggio, che tolgo dal Cavallotti, e precisamente da quel celeberrimo *Cantico dei cantici,* che deliziò, fino a poco tempo fa, il cattivo gusto delle platee e dei loggioni italiani.

Come sapete, Antonio, chierico seminarista, alla vigilia di prendere i voti, va dallo zio, colonnello Soranzo, che, secondo la didascalia, è « vecchio militare pensionato, libero pensatore » e adora il filosofo Bovio:

> (Ah, quel Bovio, quel Bovio è una gran testa! Quale
> Vigor di idee! che lampi! che forma magistrale!).

Va dallo zio, dico, per una semplice visita di cortesia, ben lungi col pensiero dalla graziosissima Pia, sua cugina, e tutto compreso dell'alta missione, a cui è riserbato, e dalla quale spera vittorie e gloria. Sogno — egli dice con sincerità —

> .... gagliarda una vittoria
> Vincere anch'io, fra i tristi e fra i vili passando,
> Forte come San Paolo, alter come Ildebrando.

Ebbene, lo credereste? Appena vede Pia, dimentica la sua missione e tutti i santi del Paradiso, i voti prossimi e la Chiesa; anzi, si serve delle stesse parole, che, il mistico sposo rivolge alla Chiesa, nel *Cantico dei cantici,* per fare un'elegantissima dichiarazione di amore alla bionda e commossa cuginetta. Vi risparmio la traduzione biblica in strofette quaternarie, e riporto i martelliani, promessi per saggio:

> Lasciami dir!... non muoverti!... Vedi... il sole circonda
> De la lucente aureola questa tua chioma bionda!...
> Non muoverti! non muoverti!... Nel raggio che t'investe
> Rivedo la mia splender cara vision celeste...
> Rivedo in vago prisma dalle armonie divine,
> Il roseo volto, i veli azzurri e l'or del crine...
> Lasciami a questa dolce illusion de' rai...
> Lasciami pregar vivo l'angiol che pinto amai!

Ah, chierichetto rifinito e pervertito, come vorrei essere il colonnello Soranzo per assestarti un bel paio di scapaccioni!

Insomma, quanto più s'analizzano da vicino, tanto più questi proverbî, scherzi poetici e scherzi comici, [1] appaiono incomparabilmente lontani dai *proverbes* del Musset; e magari vicini ai proverbî del Feuillet, « le Musset des familles »...

Del resto, gli Autori stessi paiono avere coscienza dell'estrema leggerezza dei loro lavoretti, perché, seguendo quello stesso impulso, per cui si inscenò e predilesse il medio evo, cercano inquadrarli in ambienti moderni aristocratici e decorativi, vivamente illusorî, se pur, qualche volta, non ne trasportano la scena in epoche anteriori. Così, i personaggi sono, in grandissima mag-

---

[1] Aggiungiamo, perchè notissimi fra i migliori, *Fuochi di paglia* e *O bere o affogare* di Leo di Castelnuovo.

gioranza, conti, cavalieri, marchesi, e, talvolta del secolo di Luigi XV. E appunto questa ragione d'illusione ottica, spiega, secondo noi, il travestimento *ellenico* di due idillî, di carattere essenzialmente moderno e romantico, scritti dal Cavallotti: *Nicarete* e *La sposa di Menecle.*

Il primo, un atto in prosa, rappresenta una geniale vendetta, che Tucrito lascia compiere all'amante Nicarete sul marito Protomaco, che la ripudiò per adulterio. Nicarete, cioè, lusinga ed affascina co' suoi mille vezzi l'antico marito, capitato in casa di lei senza saperlo, in modo che questi le cade dinanzi, in ginocchio, e si lascia sorprendere da Protomaco. Il quale ne approfitta per imporre al disgraziato, in forza delle leggi, l'*aut-aut*: o egli ritratta pubblicamente l'antica accusa d'adulterio, rendendo possibile a Nicarete le nuove nozze, o sarà infamato per essere stato colto in tale stato, presso la ripudiata. Naturalmente Protomaco ritrarrà. Così Tucrito ha trionfato, e col suo strattagemma ha ottenuto l'intento, che al suo cuore d'innamorato premeva maggiormente: « Capisci bene che l'uomo che respinge una donna — spiega egli stesso a Protomaco — fosse anche il più brutto, il più stupido, col suo ferirla che fa nell'orgoglio, le lascia desiderio di sè, nel desiderio della rappresaglia... Anche l'odiarlo, in tal caso, può essere un'infedeltà. Tu m'inquietavi!... Adesso che lei, la rappresaglia, l'ha ottenuta... tu diventi perfettamente inconcludente... » — In *Nicarete,* dunque, c'è un caso psicologico, svolto attraverso una vicenda comico-sentimentale; ed in questo non consiste forse l'essenza del *proverbio,* o *scherzo poetico?*

Allo stesso modo, togliete alla *Sposa di Menecle,* « *commedia menandrea* » il troppo e il vano, e, per esempio, l'inutilissimo prologo; e tutto si ridurrà allo sdolcinato amore di due giovani, appena ventenni, Aglae

ed Eleo, l'una sposa del decrepito e saggio Menecle, l'altro, antico suo amico d'infanzia. Entrambi sono onesti né pensano minimamente a tradire il vecchio; ma questi, scoperta la cosa, e, accertatosi delle perfetta purezza delle loro intenzioni, decide di divorziare da Aglae con onore, facendola rimanere nella stessa sua casa, col nuovo marito Eleo. Egli andrà a morire lontano, perché l'ideale dell'uomo è « vivere liberando donne, morire liberando città »... Si riduce, insomma, ad un amore ingenuo, e ad un sacrificio sublime, quale non seppe fare nemmeno il generoso Re Marco. Non sentite, qui, tutto il sapore dolciastro delle commediole per serate bianche? E non vi pare che qui la Grecia e Menandro non abbiano proprio nulla che vedere?...

* * *

Narra il notissimo mito che Orfeo, sceso all'Inferno per liberarne la moglie Euridice, la perdesse di nuovo e per sempre, volgendosi indietro a riguardarla imprudentemente. Invano egli la richiamò e le corse vicino per trattenerla: l'ombra dolorosa svanì, si perse nelle tenebre, e la porta del baratro infernale si rinchiuse senza pietà... Perdonate; ma, veramente, mi par d'aver la stessa impressione d'Orfeo, quando ripenso al Teatro neo-romantico italiano. Le ombre, che trassi per un momento dall'oblio, vi ritornano tutte, senza misericordia: se non all'inferno, almeno al limbo degli infanti...

Ma chi è quel fanciullone, con una corona di pampini sul capo, e la cetra nella destra, che ride, così sguaiato e feroce? Chi è quella delicata e soave figurina di donna, dal profilo greco purissimo, che gli sorride tanto dolcemente?

II

Di Pietro Cossa ([1]) — poiché appunto del celebrato poeta romano vogliamo ora parlare — s'occuparono principalmente tre critici di particolare competenza e autorità: il Ferrigni, il Franchetti, il Croce. E le loro conclusioni non possono dirsi molto favorevoli. Se, infatti, scorrete le numerosissime e lunghissime appendici critiche dell'acuto, arguto e piacevole *Yorick* raccolte nel volume *P. Cossa e il dramma romano,* trovate, non senza stupore, ch'egli, pur lodando e ammirando qua e là qualche pregio, mette fiorentinescamente in burletta, eccettuato il solo Nerone, tutte le opere cossiane. Se del Franchetti, critico sereno ed equilibrato, leggete l'ampio studio, pubblicato nella *Nuova Antologia* appena dopo la morte del Cossa (dicembre 1881), avete la sensazione che il critico volesse concludere in senso negativo, ma n'è stato trattenuto, fatto tanto più guardingo e dubitoso dall'universale consenso e dal momento doloroso in cui scrive. Né il riconoscimento dello scrittore, da parte del Croce, nel saggio dedicatogli nella *Critica* (maggio 1905), appare meno che riservato.

Tuttavia, è certo che i tre critici sentono e riconoscono nel Cossa un'importanza ed un valore, degni della discussione più alta. Il male è che il loro giudizio è troppo estetico e troppo poco storico: voglio dire che

([1]) N. a Roma nel 1830; m. nel 1881.

il loro giudizio prescinde, più del conveniente, dalla storia del dramma italiano.

Dal luogo stesso in cui trattiamo di Pietro Cossa, già s'intende che vogliamo considerarlo nell'orbita neo-romantica, pur distinguendolo da tutti gli altri neo-romantici, per una sua intima originalità. Indubbio, infatti, mi sembra il neo-romanticismo del dramma cossiano: e dico *dramma,* nel senso speciale attribuitogli dai romantici, non curando la varietà di nomi (*commedia, dramma, poema drammatico*), con cui l'autore volle battezzare i suoi lavori. Esso ci appare, principalmente, per le due caratteristiche fondamentali del dramma romantico: l'una, *negativa,* consistente nella più completa indifferenza ad ogni e qualsiasi strettoia pregiudiziale: l'altra, *positiva,* vagheggiante la rappresentazione di fatti storici, la riproduzione di vasti ambienti storici, con la maggiore fedeltà al vero.

Ripensate a tutta la produzione del nostro poeta, eccettuati i due primi tentativi tragici, affatto insignificanti. *Beethoven, Pusckin, Nerone, Ludovico Ariosto e gli Estensi, Messalina, Cleopatra,* ecc., non hanno limiti di tempo, se non quelli determinati dalla storia di Beethoven, Pusckin, Nerone, ecc.; sicché l'azione può stendersi anche per alcuni mesi, come nei *Napoletani nel 1799* e nei *Borgia,* e persino per alcuni anni, come in *Plauto e il suo secolo.* Il luogo dell'azione cambia ad arbitrio: in *Cleopatra,* dalla reggia alessandrina a una piazza popolosa, dalla nave della regina alle mura d'un sepolcro; in *Cola di Rienzo,* dall'officina d'un fabbro al Campidoglio, dal romitaggio della Maiella a una osteria romana; e in *Cecilia,* dall'osteria del Pellegrino a una sala del palazzo Grimani, dallo studio del Barbarelli alla casa degli stessi.

Inoltre, nel dramma cossiano, sono aboliti i limiti della commedia e della tragedia, cioè del comico e del

tragico, sicché, accanto alla figura del buffone Menecrate, hai quella della disperata Atte, accanto allo sciocco Claudio, il severo storico Valerio Asiatico, accanto a Plauto, giocondo epicureo, e a Cecilio, marito infelicissimo, uomini degni di coturno, come Scipione e Catone. Anzi, la fusione avviene, talvolta, nello stesso personaggio, come in Nerone, ridanciano e feroce, ridicolo e terribile, « lieto sempre, e buono mai ». Ne consegue, di necessità, che scene schiettamente comiche succedano ad altre, solennemente tragiche, o, almeno, patetiche; e anzi, che scene intere abbiano in sé riuniti i due sentimenti fondamentali, in modo da acquistare un senso e un sapore novissimi, quasi di acre umorismo. Ricordate il finale di *Messalina?* L'imperatrice, trafitta dai liberti di Claudio, giace cadavere sulla scena. Un istante d'alto silenzio e d'orrore. Poi entra, con un libro in mano, l'imperatore, avendo la mente piena di alfabeti e di riforme alfabetiche. Un servo annunzia l'ora della cena: egli ordina a Pallante di darne avviso a Messalina.

Pallante — Cesare, son dolente, ma tu stesso
Hai comandato ch'ella fosse uccisa.
Claudio — (*sorpreso*) Io? Quando?
Pallante — Dianzi.
Claudio — Non mi pare. — Un'altra
Notte solo! (*Vedendo Agrippina con Domizio*)
Agrippina! oh! come sei
E bella, e sorridente, e profumata...
E tu, Domizio, sembri un giovinetto:
Gitta via questa bulla, anticiparti
Vo' la toga virile — Ed ora a cena.

L'effetto è umoristico, o piuttosto *grottesco,* di quel grottesco speciale, di cui fece l'ingegnosa teoria Victor Hugo. Un esempio più complesso ci è offerto dalla quinta scena del terzo atto del *Nerone,* che si svolge

fra l'imperatore, il buffone e l'astrologo. È imperniata intorno ad uno « scherzo, degno di Nerone », come dice Menecrate:

Vo' accertarmi
Se veramente dalle stelle piove
La luce del futuro. — Ad un mio cenno
L'astrologo conduci innanzi a quella
Finestra, indi, abbracciatolo, lo innalza
E giù lo scaraventa.

Ma lo scherzo non sarà messo ad effetto, ché il vecchio cieco, presentendo il pericolo terribile, grida a Nerone che morirà dopo un'ora sola ch'egli sia spirato, e questi, preso da subitanea, superstiziosa paura, trattiene Menecrate e abbraccia Babilio:

Ed io ti dono tutto,
E vo' che tuo malgrado abbi gran cura
Di tua salute...

L'orrido è fuso col buffonesco.

Nel dramma cossiano, dunque, è attuata quella massima libertà, già predicata dai teorici del dramma romantico. — Massima libertà; ma, trattandosi di dramma storico, *nel dominio della verità storica.* Il Cossa, che correda, sebbene parcamente, di « note storiche » i suoi lavori d'arte, che s'industria, più che può, di non offendere le ragioni della cronologia, né la verità dei fatti, e delle figure consacrate dalla storia, Nerone, per esempio,

È qual, insomma, lo si ammira vivo
Emerger dalle pagine immortali
Di Svetonio e di Tacito;

il Cossa, che cerca soprattutto di rivivere un momento storico, in tutti i suoi svariatissimi aspetti, non è sol-

tanto il legittimo successore del Manzoni e del Niccolini, che avevano persino premesso « discorsi storici » alle loro tragedie; ma anzi, direi, un applicatore della formula romantica, più libero e audace di loro stessi.

Né si dica che lo storicismo romantico é essenzialmente medievale: poté così parere in principio, in quei momenti di fobia per tutto ciò che sapesse, di greco e di latino (« *Qui nous délivrera...* »). Ma di fatto la nuova estetica non rifiutò l'antichità: rifiutò e condannò soltanto la forma classica. Tant'é vero, che, ben presto, sfogato l'antico odio, chiarito l'equivoco, i romantici si rivolsero al mondo classico, e, applicando ad esso gli stessi procedimenti, che avevano usati per il medio-evo, seppero far rivivere i costumi e la vita antica, meglio ancóra degli stessi classicisti.

Ora, Pietro Cossa, conoscitore largo e profondo del mondo romano, potè applicare, nella rappresentazione di questo, la formula del dramma romantico, e, quindi, comporre quei pittoreschi e amplissimi quadri di vita romana, in cui le grandi vicende dello Stato si trovano intrecciate con gli umili aneddoti della famiglia, e l'uomo pubblico è ritratto accanto all'uomo privato. In verità, se si confrontano i drammi « romani » (*Nerone, Plauto, Messalina, Giuliano l'Apostata, Cleopatra*) con quelli « medievali » o « moderni » (*Cola di Rienzo, I Borgia, I Napoletani del 1799, Cecilia*), quale differenza essenziale si troverà in essi?

S'aggiunga che nel romanticismo cossiano si trovano le tracce d'uno speciale romanticismo, e precisamente del dramma di Victor Hugo: tracce evidenti, nell'ideazione di molti personaggi, nella scarsità degli *intrecci*, nell'abbondanza dei *colpi di scena*, e, insomma, in quell'andamento melodrammatico, che si fa tanto più considerevole, quanto più il poeta procede negli anni. Trascuriamo, per l'assoluta deficienza artistica, le opere

anteriori al *Nerone* (1871), solo notando quella Cristina di Svezia dei *Monaldeschi,* ch'è una copia peggiorata di *Marie Tudor* dell'Hugo, e quel *Beethoven* ch'è un *Chatterton* in sessantaquattresimo.

Riferendoci ai drammi fortunatissimi del decennio 1871-81, se ripensiamo al modo, in cui l'amore ci appare nelle principali figure del teatro hughiano, (*Marie Tudor, Ruy Blas, Marion de Lorme*), ci pare di ritrovare press'a poco eguali, personaggi cossiani, tutt'altro che secondarî, come *Messalina, Bito, Rotei, Cecilia.* Messalina richiama la Tudor: ambedue, infatti, sono regine, imperiose, violente, lussuriose: ambedue amano con furore un uomo, nella cui mano sono cieco strumento; ambedue sono gelose e vendicative. Respinta da Silio, Messalina, giura vendetta:

> ... L'odio vi estingua, maledette
> Fonti d'imbelli lagrime, e ch'io sorga
> Inesorabil dalla mia vergogna
> A mortale vendetta.

Ma, poco dopo, gli corre dietro, nella Suburra. Trovatolo, lo fa arrestare; eppure, bastano due parole di Silio, perché ella ritorni a lui:

> À fascino tiranno
> La tua parola. Obblio: lascia ch'io t'ami,
> Ed amami.

Acconsente perfino alle nozze con l'amante e, quando, invasa la villa di Lucullo dai pretoriani, Silio vilmente l'abbandona, esclama:

> Ed ho potuto
> Amarlo? Ahi! l'amo sempre, e questo rende
> Più sconsolato e vile il dolor mio.

In Rotei e, specialmente in Bito, riconoscete Ruy Blas, il valletto, che osa inalzare lo sguardo fino alla regina,

e amarla e adorarla, pronto per lei a ogni sacrificio. Rotei, ammiraglio di Cleopatra, spettatore disperato degli amori di lei con Antonio, si mostra nei primi atti, chiuso, taciturno, dignitoso; poi, nei terribili momenti della battaglia d'Azio, il suo amore scoppia impetuoso:

> Non sai ch'io t'amo? E nova
> La mia fiamma non è...

Non vorrebbe cedere alla preghiera e al comando di Cleopatra di fuggire:

> In me s'agita il dio delle tempeste,
> E mi frantumerò contro i ripari
> Del porto d'Azio.

Ma la regina l'ammalia, gl'impone la sua volontà; ed egli, volgendo in fuga la nave, determina la sconfitta d'Antonio. Infine, accostando alle labbra la tazza di veleno, destinata al Romano, esclamerà:

> Regina,
> In Azio m'uccidesti, ora mi salvi!

Questo amore disperato si ritrova ancóra, ampiamente sviluppato, in Bito:

> La piaga
> Che m'aprivi nel cor, ancor dà sangue!...
> Io più non ebbi pace e, senza tregua,
> Ovunque ti cercai, benedicendo
> Alla fortuna mia, se contemplarti
> M'era talor concesso di lontano,
> Ne' teatri, ne' templi, nelle vie
> Ove passavi splendida e superba,
> E immemore di me, che tra la folla
> Ti seguiva cogli occhi e agonizzava...

Vero è ch'egli cerca farle violenza, appena se ne presenta l'occasione, e che, morto per colpa di lei il

suo antico e nobile padrone, se ne vendica, facendola sorprendere durante le novissime nozze; vero è che le grida, dinanzi al sepolcro di Valerio Asiatico:

> Piega i ginocchi; in me sparisce l'uomo;
> Or sono il genio dei sepolcri offesi...;

tuttavia, non solo non l'uccide, ma, anzi, la difende dai Pretoriani, e muore ai suoi piedi, sospirando:

> Muoio,
> E t'amo.

La somiglianza di Bito con Ruy Blas è più evidente, e va oltre la passione amorosa. La loro condizione sociale (l'uno schiavo, appena affrancato, l'altro *laquais*) è analoga; e analogo perciò si rivela il contrasto fra l'estremamente umile e l'estremamente alto, che l'amore vorrebbe superare. Inoltre, come Ruy Blas, simboleggiando il terzo stato e la Rivoluzione, declama squarci d'eloquenza umanitaria, cosí Bito esprime, non di rado, solenni sentenze. Si ricordi il monologo dell'atto secondo:

> Nel turbato
> Animo d'una donna si compendia
> L'agitarsi d'un mondo. I nostri Iddii
> S'invecchiano; saran migliori i novi?
> La risposta ai futuri... ecc.

Infine, non riconoscete, sotto le umili spoglie di Cecilia, Marion de Lorme? Anche Cecilia, infatti, è una donna disonorata; anch'ella a un tratto, brancolando nelle tenebre, è inondata da un torrente di luce, e ritorna alla vera vita e si redime con quell'amore che, secondo la morale romantica, rifà la verginità:

Mi parve allora buio l'avvenire
Come una solitudine di morte...
Ed or credo alla luce che m'insegna
Una seconda vita. È questo, novo
Inganno alla mia fede? Non mi curo
Saperlo. Amo! e mi gitto nell'abisso
di quella luce...

Nel dramma del Cossa non manca nemmeno quello ch'è peculiarmente hughiano: il personaggio *antitetico*. Lucrèce Borgia impersona l'antitesi del vizio e dell'amore materno; Triboulet, quella della degradazione umana e del sublime amor paterno. Ebbene, l'antitesi dell'una la vedete in Cleopatra e in Messalina, le quali, pur nell'animo depravato, sanno conservare alto e forte l'istinto materno, quella preparando un regno a Cesare Tolomeo, questa, sciogliendosi in lagrime, sol che Germanico non sia pubblicamente applaudito, ed invocando i « miseri *suoi* figli », negli ultimi istanti di vita. « Disprezzami, sorridi, ciò non curo, — dice Messalina ad Agrippina —

Ma non colpirmi in quell'unico affetto
Che sublima la donna la più vile:
Nell'affetto geloso della madre...

E soprattutto la vedete in Vannozza (*I Borgia*), la colpevole amante di papa Alessandro, che nutre in sé una vivissima fiamma d'amore materno. — L'antitesi di Triboulet, la trovate nel Morto da Feltre, violatore di donne, uomo e artista beffardo, che sente a un tratto nascere in seno un grande amore verso la figlia, finora ignorata, venuta al mondo per violenza, e, per riflesso, verso la madre di costei. Sicché adesso

... vuol redenta la sua creatura
In seno alla famiglia...

Anche nelle figure minori trovate curiosi riscontri. E Lucrezia, amorosa e soave, ingenua e vanerella, vi fa ricordare Blanche di *Le roi s'amuse.* E il Barbarelli, per cui la vita incomincia — com'egli confessa a Cecilia —

> Solamente... dalla beata
> Ora che tu m'amasti!;

e che, saputa la sventura dell'amata, l'abbraccia con passione e le grida:

> No, t'amo;
> E vieppiù t'amo perchè più infelice;

rammemora Didier. E nel guasconismo di Fra Monreale e di Fra Diavolo, sentite l'eco del rumoroso e generoso eroismo brigantesco di Hernani.

Ma, come avvertimmo, l'influenza victor-hughiana si manifesta nell'invenzione stessa del cosidetto *intreccio,* quando, come nel *Nerone,* non manchi del tutto. In *Messalina* e in *Cleopatra* sarà il solito terzetto (*Silio - Messalina - Bito,* nell'una; *Antonio - Cleopatra - Rotei,* nell'altra), nel quale due fanno l'amore e il terzo si dispera; nei *Napoletani nel 1799* e in *Cecilia* sarà il meno solito terzetto (*Carmela - Romei - Lyons,* nei primi; *Cecilia - Barbarelli - Grimani,* nella seconda), nel quale due s'adorano e l'altra, per odio e vendetta, li perseguita e disunisce; in *Giuliano l'Apostata,* infine, sarà il vieto duetto (*Maria - Paolo*) nel quale l'uno ama l'altra, e tuttavia n'è separato da un sentimento, più forte dell'amore: nel caso attuale, da quello patrio o religioso. « Tu, cristiano, o qualcuno dei tuoi compagni — grida Maria a Paolo, saputo che Giuliano è stato ferito —

> Ferì l'Imperatore; mi toglieste
> Tutto! Se l'amor tuo non è menzogna,
> Tutto ti tolgo; io pur t'amo e m'uccido.

Allo stesso modo, sarebbe facile notare i punti, in cui s'accampa il melodramma, co' suoi « colpi di scena » (p. es. nella *Messalina,* l'invasione dei Pretoriani nei giardini di Lucullo); co' suoi finali di grande effetto (p. es. quello del primo atto di Cecilia:

> Ripiombata dal cielo nell'inferno,
> E il demone sei tu! Morto da Feltre!);

e in generale, con le sue esclamazioni, interiezioni, epifonemi e concetti antitetici. A noi basta aver dimostrato che il dramma cossiano è fondamentalmente neo-romantico.

E allora come va che il poeta stesso afferma nel prologo del Nerone:

> Quanto allo stile e al modo di condurre
> Le scene, credo che l'autor s'attende
> A quella scola che piglia le leggi
> Dal *verismo*...?

Come va che il Croce conviene ch'egli « a ragione si riconosceva gregario del verismo: la sua visione della storia rispondeva, per molti aspetti, a quella della società e della vita in genere presso i veristi », anzi, gli fa lode di aver proseguito « fedelmente un serio ideale artistico, determinato da una fase del pensiero storico moderno »?

Intanto le ragioni, che dà il critico napoletano non paiono soddisfacenti, specie perché fondate sulla comoda antitesi, fra il dramma del Cossa e la tragedia dell'Alfieri, mentre, se mai, dovevano fondarsi sull'antitesi fra dramma romantico e dramma verista. Anzi, proprio quando dice che i personaggi cossiani volevano essere « uomini multilaterali » e le sue azioni drammatiche consistevano « in un'esposizione di vicende varie, atte a presentare i caratteri di un uomo, di

un gruppo d'uomini, di un'epoca storica: meglio che tragedie, commedie, meglio che commedie, drammi e poemi drammatici», che, infine, «la verseggiatura doveva scender di tono, accostarsi al linguaggio della prosa e da questa levarsi talora alla lirica...»; quando dice tutto ciò, non fa altro che formulare le caratteristiche del dramma romantico. Difatti il Franchetti, pur non riconoscendo mai esplicitamente il carattere romantico del dramma cossiano, e, a proposito di questo, anzi, non nominando neppure il romanticismo, notava con molta acutezza che le espressioni *leggi del verismo, lirismo del cuore,* contenute nel prologo, sono di gomma elastica: «Quale è il poeta che non si vanti *amico del vero?* chi non si propone di scrivere come amore gli *detta dentro?*». Il male è ch'egli poi non ci spiega in che cosa precisamente consista l'originalità dell'intuizione storica del Cossa, contentandosi di osservare che nel proprio animo questi ritrovò l'intuizione drammatica dei fatti e dei casi storici, che tradusse sulla scena, come la fantasia glieli rappresentava, «*quasi in un sussulto di febbre*».

La verità è che, accanto al filone neo-romantico, nell'opera cossiana corre un altro filone, forse meno largo, certo più importante, come quello ch'è proprio del nostro Poeta. Il quale — non bisogna dimenticarlo — fu, per indole, educazione e nascita, profondamente *borghese.* Le passioni e i sentimenti, che avevano dominato e trionfato nell'età eroica del nostro Risorgimento, s'erano ormai necessariamente, se non del tutto spenti, certo di molto affievoliti. Alla generazione dei martiri e degli eroi, s'era sostituita un'altra: pacifica, tranquilla, quasi gaudente. Non bisogna in fondo rammaricarsene troppo: la nazione usciva appena allora, da una delle più terribili crisi, che conosca la storia, da un periodo di febbre e delirio, che pareva dovesse

spezzare la sua giovane e antichissima fibra. Era quindi fatale che seguisse la convalescenza, con tutta la sua debolezza dolce e suadente, con tutto il suo abbandono.

Il Cossa appartiene appunto alla borghesia di questo nuovo periodo: certo migliore di quella, per una sua intima nobiltà d'animo e pensiero, ma insomma concordante con essa, nel modo di sentire e pensare. Ama la patria e la libertà, ma, poiché queste sono ormai stabilite e sicure, senza eccessivo entusiasmo: « Qui mi permetto — dice tranquillamente il prologo del *Nerone,* proprio l'anno dopo della Breccia di Porta Pia —

> D'aprire una parentesi, dicendo
> Che per l'Italia nostra fu ventura
> Che un galantuomo Re dal Campidoglio...
> Lacerasse, e sperar giova per sempre,
> La lunga lista dei pigmei tiranni...

Ama la libertà religiosa; ma questa non è per lui che un anticlericalismo larvato, non troppo elevato. Ama il bene, l'onestà, la virtù, onde mette accanto a un Nerone una Atte, accanto a un Alessandro una Vannozza, in mezzo alla corruzione del secolo di Plauto, Catone il Censore...; ma proprio questi personaggi, simboli di virtù, sono i meno vitali fra tutti i cossiani, e, talvolta, appaiono addirittura ridicoli (p. es. Catone). La virtù, presentata sotto l'aspetto stoico (p. es. Valerio Asiatico) o sotto l'aspetto romantico (p. es. in Rotei), non corrispondendo a un sentimento veramente profondo, da parte del poeta, degenera facilmente in vuota e altisonante declamazione e vieta retorica. In realtà, il Cossa non è animato da nessun grande ideale: né patrio, né religioso, né umanitario. È un buon borghese, abbastanza intelligente per comprendere e perfino ammirare i pensieri e i sentimenti dei grandi eroi del passato; abbastanza artista, e conoscitore degli umo-

ri del pubblico, per non lasciarsi sfuggire personaggi come Giuliano l'Apostata, Cola di Rienzo, Domenico Cirillo...; ma un borghese che, se anche capisce l'eroismo e la grandezza, non li sente.

« È un pagano »: qualcuno ha detto, e, se voleva intendere epicureo, ha detto bene; stoico, certamente non è. Godere della vita i beni fuggitivi con misura, senza cercarli avidamente né disprezzarli sdegnosamente; non rimpiangere il passato né temere il futuro; mantenere continuamente l'animo in equilibrio e in tranquilla serenità: è l'ideale epicureo, e anche l'ideale più sincero, del Cossa. Il suo *Plauto* è perciò altamente rappresentativo. Questo poeta, che nella propizia e nell'avversa fortuna, sa mantenere la sua serenità e quasi ilarità di spirito; che sa gustare i lauti banchetti e sorridere alle belle donne, e insieme essere buono, generoso, liberale, e amare la virtù e la giustizia, sì da difendere apertamente e coraggiosamente Scipione Africano, dinanzi al popolo ostile; che, rifatto libero dagli Edili perché possa seguire il suo genio, all'amante che, sorridendo, gli domanda: « E la tua musa? », risponde:

> Dì meglio: e la tua donna? — All'uom ch'è solo
> Manca, o mia bella, la metà del mondo!;

questo poeta, infine, incarna con rara efficacia l'ideale etico, che il Cossa sente più profondamente.

> — Godiam, godiamo adesso
> Che la gioconda Venere ci bacia
> Con l'odorata bocca sulla fronte;
> Vecchiezza ne sta dietro, e il regno morto
> Ove più non si danza e non si gode...

Queste parole di Egloge, la vaga saltatrice greca, ritornano sostanzialmente le stesse, sulle labbra di altri

personaggi, che appaiono avere — né il fatto è casuale — maggiore vitalità; ritornano, particolarmente sulle labbra di Nerone, la più geniale figura del teatro cossiano:

L'estro
Concitato scintilla poesia:
Io sciolgo un inno epicureo...

Ora, se ciò è vero, si comprende in che cosa consista il particolare romanticismo di Pietro Cossa. Mentre i grandi poeti romantici avevano proiettato il loro mondo interiore nella storia, e perciò avevano data a questa una profonda significazione sentimentale e morale; il Cossa, non dotato di mente aquilina né di profondo sentire, vide la storia con occhio miope e quasi indifferente, sicché essa gli apparve come un complesso di fatti, non legati da una necessità superiore, né ispirati da un soffio divino, ma meccanicamente susseguentisi, o generantisi per particolarissime ragioni. Ripensate al *Giuliano,* alla *Cleopatra,* al *Cola,* ai *Borgia,* ai *Napoletani*: le vicende rappresentate hanno forse una giustificazione esteriore, rispettivamente, nelle cronache di Svetonio e del Burcardo, ma non ne hanno certamente una interna e profonda. Ogni dramma vi fa l'impressione d'un mondo disorganizzato, in cui i varî episodi aderiscono, s'accavallano, s'intrecciano, senza alcuna necessità. « Era più abile a dar vita alle scene o anche agli atti che a ridurre l'intero componimento ed artistica unità »: osserva il Franchetti; e il Ferrigni, rincalzando, a proposito della *Cleopatra*: « Il dramma gli sfugge, la favola intera gli si sbriciola fra le mani, la forza resultante dal complesso dell'azione gli si risolve in tante piccole spinte che mandano i frammenti dell'opera a ruzzolare di qua e di là ». Ebbene, la ragione intima di questa impotenza risiede nella mancanza da

parte del Cossa d'un vero sentimento lirico della storia. Il che significa che Pietro Cossa non era un grande poeta; ma semplicemente un *poeta-borghese* (si badi: non un borghese-poeta), cioè con l'intelligenza, i sentimenti e i gusti del borghese.

Ed ecco, finalmente, che il neo-romanticismo cossiano ci appare nella vera luce: esso è il romanticismo di uno scrittore che ne accetta le formule drammatiche, ne cerca anche imitare i particolari atteggiamenti, le caratteristiche secondarie, tenendo presente il teatro victorhughiano; ma che non sente, né può sentire sinceramente, ciò ch'era stato il contenuto del genuino dramma romantico. Sicché, pur rimanendo le grandiose proporzioni tradizionali romantiche, sostanzialmente tutto è meschino, scolorito, freddo. I paludamenti sono maestosi e solenni, ma ricoprono una grande vanità interna.

Così ci spieghiamo perché il Cossa si proclami seguace della « scuola del verismo », e perché il Croce lo prenda in parola. Ma, se non il Cossa, che può avere intesa la parola « verismo » in altro significato da quello che acquistò poi storicamente; erra certamente il Croce. Il quale, per dimostrare che il *verismo storico* fu il sistema drammatico del poeta romano, determina ed enumera quelle caratteristiche, che, come s'è visto, sono invece proprie del dramma romantico; e aggiungendo, quasi per prova più appariscente, l'interesse che egli mostra d'avere « per le epoche e fatti che presentavano lo spettacolo della dissolutezza, dell'orgia, della brutalità, del delitto », mi sembra dimentichi che, per esempio, l'Hugo è autore di *Lucrèce Borgia,* il Byron di *Sardanapalo,* lo Shelley dei *Cenci.* E, del resto, questo argomento avrebbe valore solo nel caso che lo spettacolo della dissolutezza, dell'orgia ecc., fosse tale, da non ammettere, accanto e di fronte a personaggi viziosi ed

esecrandi, personaggi virtuosi ed ammirevoli, come a Nerone Atte, a Claudio Valerio Asiatico, ad Alessandro Vannozza, al Valentino ed al Duca di Candia Ferdinando e Domenico Cirillo.

***

Da ciò che precede, appar chiaro quale debba essere il nostro giudizio definitivo. In verità, l'edificio inalzato dal Cossa, è fatto di vecchi materiali, tenuti insieme da una debole calce.

Gli è che al poeta manca una vera forza di creazione. Ha bensì le qualità esteriori del drammaturgo: imposta e svolge bene le scene, tien sempre desta e viva la curiosità degli spettatori, conosce a perfezione l'arte degli effetti sentimentali, ottici e vocali; sa inventare con inesauribile facilità la trovata finale; inoltre, e soprattutto, ha il merito d'un linguaggio poetico, semplice e non disadorno, facilmente recitabile per naturalezza e spontaneità, e, tuttavia, eletto e talvolta pieno di grazia; il merito, d'un verso armonioso, tutt'altro che monotono. Ma gli fa difetto la più alta ed essenziale qualità, per cui si distingue il grande poeta dall'abile ed ingegnoso artista: la divina potenza, che vivifica tutto quello che tocca, infonde il suo spirito a tutto quello che avvicina.

Pietro Cossa non è un grande poeta: è semplicemente un lodevolissimo drammaturgo. E certamente il suo nome andrebbe confuso nel numero di quelli che abbiam convenuto chiamare neo-romantici, nonostante i suoi meriti maggiori per serietà e nobiltà d'intenti e vigore drammatico, se non avesse messe al mondo, in un lampo di felice genialità, due splendide figure, che possono sfidare il tempo: Egloge e Nerone.

Certo ricordate la gentilissima e soave saltatrice gre-

ca. Lontana dalla sua Atene, di cui talvolta ha vaga nostalgia, ella non desidera ritornarvi più, poiché nessuna porta le si aprirebbe, né alcun coro di compagne le verrebbe incontro. È sola, nella grande Roma, che ferve di lussuria e ferocia... E non si smarrisce: è bella, giovanissima, spensierata. Sa che la giovinezza e la bellezza sono come la corona che si pone sul capo il convitato, e, poco dopo, sarà buttata a marcire sulla strada: sente che dell'una e dell'altra bisogna godere in quell'attimo fuggente. E allora, quando quest'attimo viene, ed ella diventa la preferita di Nerone, non esita: la favolosa ferocia dell'imperatore, le minacce di Atte liberta, non la intimoriscono. Ella si abbandona tutta all'ebbrezza dell'amore, al sogno incantato della ricchezza e della potenza infinite, alla corrente deliziosamente azzurra, che sbocca nel cupo mare della morte. Atte l'avvelena, e la giovinetta con profondo sospiro di rimpianto e di rassegnazione, mormora:

Io che tanto
Ho amato il sole, non avrò più intorno
Che fredda oscurità... Povero sogno
Della fervida mente... Ahi, la mia cara
Danza è finita...

Egloge non è impudica, né corrotta: ella non ama per lucro, né ignora che l'attende la morte. Il suo è gioco folle d'ingenua fanciulla. Ama sensualmente, paganamente, senza scrupoli e rimorsi; ma esprime il suo amore con frasi morbide, toccanti, soavi, che quasi lo spiritualizzano. La giovinezza, la bellezza, l'amore sono doni divini: ella li accetta, li gode, li sente religiosamente: onde invoca e prega la dea di Gnido:

Custodisci, ti prego, queste chiome
E la bellezza mia; tu regni il mondo.

Se costei è una fanciulla folle ed ingenua, Nerone è un fanciullone folle e perverso:

> Ei volentier frequenta co' ghiottoni
> La taverna, è cantor, pugillatore,
> Scolpisce, guida cocchi, e fa il poeta.

È ben lungi dal possedere la dolcissima serenità e la soave bontà della sua bionda, piccola amica: il suo animo fermenta germi torbidi di ferocia. Eppure, nel dramma, sono rarissimi i momenti, in cui si mostra in Nerone la bestia sanguinaria e crudele; di solito, si mostra la bestia lussuriosa, avida di piaceri, paga del presente, immemore del passato, incurante del futuro; e perciò ha una profonda affinità con Egloge. Nondimeno, quale maggiore complessità di elementi psicolologici! Nerone, infatti, non soltanto « frequenta co' ghiottoni la taverna » e ama le giovani belle ed allegre; *posa* anche da artista: « fa il poeta ». E del poeta mediocre ha tutte le ridicole bizze e vanità, sì che persino il buffone Menecrate ne può ridere « Che grande artefice perisce! » — esclama, nello stesso momento che si uccide. Aggiungiamo la puerile viltà, che mostra dinanzi ad Atte e alla morte, ed avremo un'idea di ciò che sia questo magnifico carattere.

Oltre tutto, mi sembra che questi due personaggi comprovino la tèsi da noi sostenuta: ché, infatti, da entrambi esula completamente l'eroico: il senso prevale sullo spirito, la velleità sulla volontà, l'immaginazione sul pensiero. E, mentre Egloge è l'idealizzazione serena dell'innocuo desiderio di godere e obliare le gravi e tristi cure della vita; Nerone è la rappresentazione del male, visto con occhio indulgente e quasi benevolo. La figura di Nerone non eccita nella coscienza del poeta un sentimento di ribrezzo, d'orrore, d'esecrazione; bensì un senso di curiosità, senza ripugnanze e diffidenze. E Ne-

rone, con le sue stranezze e vanità, le sue paure e ubbriacature, non solo interessa, ma diverte.

In quanto alle altre figure del teatro cossiano, non reggono al paragone con le precedenti: o sono abbozzi, macchiette, caricature, che, per quanto abilmente disegnate, non possono dirsi vera e grande arte; o sono composizioni meccaniche di molteplici elementi psicologici, non coordinati in un'alta sintesi poetica, ma discordanti fra loro. Esempio tipico di queste ultime è Messalina, la quale, non so per quale aberrazione critica, è stata pur giudicata da alcuni come la più vitale del Cossa. Sotto il suo nome, infatti, abbiamo per lo meno tre tipi di donna, che non si accordano, ma si contraddicono sfacciatamente: una Messalina, delirante di isterica lussuria, quale ce la dipinge Bito; un'altra Messalina, molle e sdolcinata amante di Silio, che vede « solitudine ovunque, se divisa non è con lui la vita », e che gli fa graziose scene di gelosia, con terribili minacce, subito dopo dimenticate, e gli corre dietro fin nella Suburra; una terza Messalina, dignitosa e imperiosa, quale si mostra nella scena con Agrippina, quando in lei parlano concordi l'imperatrice e la madre. Vedo queste tre Messaline; non vedo l'unica Messalina, che il poeta doveva creare; distinguo gli elementi destinati ad essere elaborati e fusi, non vedo l'elaborazione e la fusione compiute. All'autore fallì la suprema virtù della fantasia.

Stando così le cose, ci pare inutile aggiungere che l'unico dramma cossiano, che non dia occasione a critiche gravi e sostanziali, sia il *Nerone,* il quale comprende proprio le figure più vitali del teatro cossiano, e la cui azione, strettamente aggirandosi intorno ad una di queste, non si sminuzza, ma mantiene la sua forte unità.

Gli altri drammi, anche quelli più pretensiosi e ap-

parentemente più grandiosi, sono di gran lunga inferiori, nonostante i soliti ed innegabili pregi particolari e secondari. Né paia questo giudizio troppo severo; né s'invochi contro di esso, quello, clamorosamente favorevole, delle innumerevoli platee italiane. — In verità, molte ragioni spiegano il grande successo dei drammi posteriori al *Nerone*: oltre al fatto che l'eco d'un trionfo meritato si ripercuote sulle successive opere men degne, esso fu dovuto principalmente all'irresistibile illusione di grandiosità, procurata dalle proporzioni materiali del dramma cossiano, dall'appariscente e sempre variata coreografia, e specialmente dai nomi risonanti e popolari dei protagonisti; alla meravigliosa e gradita novità di vedere e sentire romani togati, non più gravemente incedenti sul coturno, né parlanti solennemente in aspri endecasillabi, ma moventisi sulla scena con brio e spigliatezza, ed esprimenti con naturalezza elegante, sentimenti comuni, borghesi, contemporanei; infine, all'espressione felice di idee politiche, morali e sociali, che, non levandosi sul livello delle idee comuni, soddisfacevano la comune intelligenza.

***

Pietro Cossa aveva applicato la formula del dramma romantico al mondo classico, e n'aveva tratti effetti che erano parsi novissimi. Naturalmente, non mancarono quelli che si misero per la stessa via, desiderosi di raccogliere qualche fronda d'alloro, caduta dalla fronte del poeta trionfante.

Lasciando stare i varî Barrili (*La legge Oppia*), Parodi (*Rome vaincue*) e Calvi (*Caracalla, Giulia*), ricordiamo, per i clamori suscitati e l'infinite appassionate discussioni occasionate, l'*Alcibiade* e i *Messeni* del Cavallotti, entrambi rappresentati il 1875, quando già da

cinque anni il dramma cossiano trionfava. È vero che qui si trattava del mondo greco, invece del romano; e si metteva da parte il verso, per usare la prosa, sebbene « una certa forma di prosa, la quale con l'intima armonia del periodo e con la misura e la scelta delle parole, desse allo stile il rilievo, la precisione dei contorni, il luccicare dell'idea e tutti gli effetti insomma acustici ed ottici cercati al verso ». Ma ognuno vede che tali differenze non hanno nessuna importanza. In realtà, il Cavallotti, con quella agilità, ch'è propria dell'ingegno pronto e vivace, ma testimonia deficienza di profonda originalità, passò dall'imitazione del dramma del Marenco a quella del dramma cossiano: « È innegabile — scriveva egli stesso — che l'*Alcibiade* e i *Messeni,* (la *Sposa* non entra nel conio) furono concepiti con altri criterî artistici e storici, onde nacquero l'*Agnese* e i *Pezzenti* ed il *Guido* ». Non nomina il Cossa (poiché nessun critico aveva fatto cenno a tale dipendenza, poiché anzi si gridava da tutte le parti alla gran novità, sarebbe stato troppo eroico confessarsi); ma quando ci dice che, con tali drammi, volle « rievocare e ricostruire un'epoca morta, e ripopolarla di personaggi suoi », facendo perciò larga parte « allo storico ambiente e all'indagine storica », non possiamo non pensare al poeta romano.

Guardate specialmente l'*Alcibiade.* Come, nel *Nerone,* l'autore si curò soltanto di presentarci un uomo famosissimo in scene svariate, che mostrassero i molteplici aspetti della sua anima complicata, e, nello stesso tempo, dipingessero l'ambiente storico; così, nell'*Alcibiade,* l'autore volle portare sulla scena un uomo, per molte ragioni memorabile, illustrandone tutte le debolezze e virtù, e però rappresentandolo nei varî circoli ateniesi (con le etere, i filosofi, gli strateghi, il popolo); nei varî momenti della giornata, nei varî periodi della

vita avventurosa. Purtroppo, però, questa opera è riuscita la caricatura dell'altra. Ché la scioltezza e libertà d'azione del *Nerone,* portata alla massima esagerazione, degenerano nell'*Alcibiade* in arbitrio sconveniente; e, d'altra parte, l'esattezza storica, che nell'uno è subordinata alle ragioni supreme dell'arte, diventa nell'altro una preoccupazione ossessionante, che non poteva non nuocere alla spontanea creazione poetica.

In tal modo, n'è venuta fuori una serie di scene storiche, arbitrariamente susseguentisi, che non hanno nemmeno il merito di mettere in rilievo la figura del capitano ateniese. Ché, invero, nonostante alcuni particolari interessanti e pregevoli, non possiamo accettare, come persona viva e vera, un Alcibiade, dal volto atteggiato a malinconia soavemente romantica, che parla d'amore al modo dell'Hugo e della Sand, (si ricordi specialmente il duetto con quella specie di « signora delle camelie » ch'è la sua schiava fedele, nel momento che i Traci gl'incendiano la capanna), e che infine s'atteggia a fosco ed angoscioso Amleto! No. Per la terza volta, pur cambiando le forme esteriori e apparentemente rinnovando il suo organismo drammatico, il Cavallotti non riusciva a comporre opera durevole.

III

Il quadro del neo-romanticismo drammatico non sarebbe compiuto, se tacessimo dell'abbondante e molteplice produzione di Paolo Giacometti; [1] il cui valore artistico è, nel complesso, assai discutibile, ma il cui significato storico può dirsi importante.

Egli, infatti, vissuto contemporaneo al movimento romantico, non è soltanto, co' suoi ottanta lavori, il più fecondo cultore del *basso romanticismo drammatico;* ma n'è anche il più felice cultore, che, con *Maria Antonietta* e *La morte civile,* chiude e sintetizza i due cicli basso-romantici con opere veramente forti. È ben vero che la massima parte di tale sotto-produzione romantica appartiene alla prima metà del secolo, e però eccede dai limiti cronologici impostici; ma, oltre il fatto che è utilissimo descrivere le caratteristiche del periodo letterario antecedente, per meglio comprendere quello che segue; la data stessa dei due lavori giacomettiani, ci consiglia di fare un passo indietro: ché *Maria Antonietta* è del '67, *La morte civile,* del '64: rientrano cioè nei nostri limiti cronologici.

I due cicli principali *basso-romantici* sono costituiti dal *melodramma storico* e dal *melodramma borghese,* diversi in quanto all'origine, e tuttavia aventi in comune alcune caratteristiche essenziali. E cioè: il *patetico brutale* per sentimento dominante; l'*intreccio tene-*

[1] N. a Novi Ligure nel 1816; m. nell' '82.

broso e le *situazioni inattese,* per invenzione; *lo stile enfatico e declamatorio,* per forma esteriore: caratteristiche che si riducono, in fondo, a una sola: la ricerca dell'*effetto per l'effetto.* Scopo, questo, antiartistico per eccellenza; ma che, per sua stessa natura, implicava una perfetta noncuranza di qualunque strettoia critica, e però faceva sì, che il dramma assumesse alcuni caratteri proprî del romanticismo, prima ancóra che questo si fosse affermato; anzi, influisse sulle stesse opere romantiche.

Come, per esempio, non vedere l'influenza del melodramma nell'Hugo? Tuttavia, il melodramma *storico* e *borghese,* diventa esso stesso veramente romantico, per opera di Alessandro Dumas padre, il quale, con la *Tour de Nesle* (1832) e *Antony* (1831), compose i modelli dell'uno e dell'altro tipo. Prototipo del melodramma storico, la *Tour de Nesle,* perché la ricerca e lo studio del *colore locale,* quale era già nel Pixérécourt e nel Lemercier, s'intensifica enormemente; prototipo del melodramma borghese, l'*Antony,* perché il sentimentalismo che si trova già nel Chaussée, nel Mercier, e nel Ducange, vi diventa più violento e vibrante, più decisamente passione romantica.

In Italia, il *melodramma storico francese* ha il suo contrapposto nello *spettacolo* o *azione spettacolosa,* che forse meglio si direbbe melodramma *esotico,* e che fu applaudito specialmente per opera di Carlo Roti (*Bianca e Fernando*) e Luigi Marchionni (*Chiara di Rosemberg* e *Gli Esiliati in Siberia*). Il *melodramma storico romantico,* invece, non ebbe da noi dirette imitazioni; ma innumerevoli traduzioni, che tuttavia indirettamente influirono sulla produzione drammatica storica, avutasi intorno al Quarantotto. Eran drammi, che toglievano per lo più l'argomento dalle « Vite » del Vasari, e s'intitolavano *Pellegro Piola, Andrea del Castagno, Raffael-*

lo, Michelangiolo, Rolla, ecc., rappresentando le lotte dei grandi pittori protagonisti con gli emuli: gli uni, simboli dell'italianità geniale, insofferente del servaggio, anelante alla libertà, gli altri, impersonanti la tirannide e la dominazione straniera. Né mancarono, oltre questi drammi « artistici », quelli storici propriamente detti.

L'influenza francese è visibile anche per le numerose riduzione drammatiche, che, di romanzi storici, quali *I promessi sposi, Margherita Pusterla, Marco Visconti, La sfida di Barletta,* si fecero in quel giro di tempo; riduzioni suggerite e incoraggiate, infatti, dal grande favore, con cui erano state accolte in Francia quelle dei celebri romanzi del Dumas e del Sue.

Naturalmente, sovrabbondante è il numero dei cultori del *dramma storico in prosa,* come solevano chiamarlo, anzi del *melodramma storico,* come crediamo meglio, per distinguerlo dal dramma storico in versi. Ma basterà ricordare il Ploner, specialmente per i suoi *Ribera* e *Domenichino,* il Dall'Ongaro, il Sabbatini e il Corelli, rispettivamente per i loro *Fornaretto, Masaniello* e *La rivoluzione di Napoli;* e, sopra tutti, il popolarissimo Michele Cuciniello, autore di drammi « artistici » come il *Tintoretto* e il *Rembrandt,* e di melodrammi storici, quali *Beatrice di Tenda, Giuditta Brancati,* ed *Eluava.*

Allo stesso modo, i due stadî, preromantico e romantico, del *melodramma borghese francese,* si ripetono anche in Italia. Così, dopo le imitazioni di La Chaussée e Diderot per parte dell'abate Chiari e dell'abate De Gamerra, e le traduzioni e i rifacimenti del Mercier e Ducange, fatti nella seconda metà del Settecento e nei primissimi decennî dell'Ottocento (si ricordi il barone Cosenza col *Berretto nero*); seguirono le imitazioni melodrammatiche romantiche, con il sentimentalismo e le

idee e rivendicazioni patriottiche e sociali, proprie del romanticismo. « Chi non ha presenti alla memoria — domandava *Yorick* nella *Morte d'una Musa* (XXXII) con la solita arguzia — le seduzioni, le violenze, i rapimenti, le carceri private, le sottrazioni di carte, di documenti, di portafogli; gli scalamenti, gli scassi, le chiavi, e le firme false, di cui si resero colpevoli dinanzi alla giuria del colto pubblico, tutti i gentiluomini del dramma lagrimoso, tutte le nobili dame della commedia piagnolosa, tutti i cavalieri e i visconti del melodramma, solo che portassero l'abito di gala e sapessero infilarsi un paio di guanti?... E chi non sa dire quanto infelici e angelicamente immacolate fossero le cucitrici di bianco delle soffitte teatrali, come fossero teneri e dolci di cuore i magnani e i falegnami dei palcoscenici, qual dignitosa coscienza avessero gli spazzaturai, e come serbassero la bianca stola dell'innocenza gli spazzacamini della Val d'Aosta, i carbonari delle Maremme, gli operai del cantiere, di Livorno o di Genova, e le modistine di Firenze e di Milano? ». E chi sa dirmi quale autore di simili melodrammi sia sopravvissuto?... In verità, opere che allora entusiasmarono, come quelle dei Sabbatini (*Gli spazzacamini della Valle d'Aosta, la Coscienza privata, La Coscienza pubblica*), del Cuciniello (*La Marchesa nera, La figlia del popolo*), del Fortis (*Fede e* lavoro), del Ciconi (*La statua di carne*), del Vollo (*La birraia, I giornali*), e, sopra tutte, di David Chiossone (*La suonatrice d'arpa, La figlia d'un Corso, La sorella del cieco*), sono oggi del tutto dimenticate.

Contro la tecnica melodrammatica si scagliava, satireggiandola, fra gli altri, il giovanissimo autore del *Poeta e la ballerina,* per bocca d'un giornalista, scombicheratore di drammi: « Il regno del bello è esaurito? Ebbene, svolgiamo il deforme, formando così un altro mondo drammatico. Con questa professione di fede, mi

posi a leggere Victor Hugo, Ducange, Dumas, Balzac, quindi impresi a tradurli; ed allora mi avvidi facilmente che a forza di donne sedotte, di figli illegittimi, mariti ecc. ecc., veleni, pugnali, assassinj, strangolamenti, fantasmi, carnefici e beccamorti, si poteva benissimo diventare autore drammatico ». L'autore era Paolo Giacometti.

La cosa fa meraviglia, ora. Ché, infatti, il Giacometti è conosciuto comunemente, non già per quello studio satirico di costumi contemporanei, che è il *Poeta e la ballerina,* o per quella spigliata imitazione goldoniana, ch'è *Quattro donne in una casa,* ma pei numerosi drammi storici, come *Bianca Maria Visconti, Camilla Foà da Casale, L. Maria Davidson, Cristoforo Colombo, Elisabetta regina d'Inghilterra;* o storico-artistici, come il *Domenichino* e *Michelangiolo Buonarroti;* o sentimentali, come *La moglie dell'esule, Per mia madre cieca, La trovatella di S. Maria;* o infine, romanzeschi e sociali, come *La colpa vendica la colpa, Le tre classi della società, Povertà in guanti gialli*... Né abbiamo tutt'i torti; perché, se è vero che il *Poeta e la ballerina,* scritto nel '41, segna una data importante, non è men vero che il Giacometti abbandonò subito l'indirizzo significato da quella commedia, per darsi tutto alla larga, straripante, e lutulenta corrente del melodramma franco-italiano.

Abbiamo date le caratteristiche del così detto basso-romanticismo: esse valgono anche, in generale, per l'opera dello scrittore genovese. Anche qui, infatti, troviamo il patetico brutale, l'intreccio tenebroso, il meraviglioso, con *situazioni* inattese, lo stile enfatico e declamatorio; anche qui, la ricerca dell'*effetto per l'effetto,* l'istrionismo, l'abilità dell'uomo di mestiere.

« Mestiere »: non paia crudele la parola; ché, mentre essa corrisponde al fatto d'esser stato il Giacometti al servizio di Compagnie drammatiche, in qualità di

poeta, con l'obbligo d'un determinato numero di lavori annuali (notevole: egli è l'ultimo *poeta* di Compagnie); può essere anche una spiegazione e forse una scusa della sua negligenza formale.

« Ho scritto più per il popolo che per gli eruditi; ed ebbi per motto: *Fecondiamo gli affetti puri, moltiplicheremo gli affetti potenti* ». Conveniamo pure col drammaturgo, che così scriveva nella prefazione alle sue *Opere scelte* (1857): egli non sollecitò mai gl'istinti malsani e grossolani, né offese la morale comune, anzi, se mai, abusò in senso contrario, moraleggiando troppo frequentemente in *pistolotti* rumorosi; ma, senza dubbio, lo scopo che si propose volta per volta, non fu quello di moralizzare e dimostrare una tèsi etica, bensì d'impressionare, colpire, abbacinare il pubblico. Disgraziato poeta! Fare drammi era per lui l'unico mezzo per vivere: bisognava dunque contentare i grandi e i piccoli clienti; inventare *parti,* che dessero agio agli attori di far emergere le loro *virtuosità;* discendere fino al cattivo gusto del volgo, per strappare il momentaneo consenso. E bisognava far presto: due, tre, quattro lavori da una quaresima all'altra... Lo so: Goldoni... Ma il Giacometti era ben lungi dal possedere la prodigiosa, inesauribile fantasia del Goldoni: aveva soltanto il dono secondario dell'inventiva, non quello divino della creazione. Del resto lo stesso Autore, raccogliendo e meditando le sue opere, dovette sentire le loro profonde manchevolezze, se confessava di aver scritto « più per il popolo che per gli eruditi », e se ammetteva la possibilità che, « dopo un esame riposato e severo », non si credesse « opera da letterato la *sua* ».

Diciamolo chiaramente: l'immensa e, solo apparentemente, svariata produzione giacomettiana, non regge, nel complesso, ad una seria analisi critica. La falsità

la penetra tutta: nei personaggi che si ripetono con desolante monotonia (l'onnipotente manipolatore d'intrighi, la moglie infedele che si pente, l'amante traditore, il vendicatore giustiziere, la fanciulla d'incredibile ingenuità, il padre che va in cerca della figlia naturale); negli *intrecci,* nei dialoghi, nella lingua.

Per tali ragioni, il Giacometti andrebbe confuso con i molti Cuciniello e Chiossone, pur superandoli in fecondità ed abilità scenica; se, negli ultimi anni di sua vita, nel tranquillo ritiro d'una villa mantovana, non avesse composti quelli che sono i suoi migliori lavori, e insieme le opere più notevoli del *basso romanticismo drammatico* italiano: *Maria Antonietta, regina di Francia,* dramma storico in 5 atti, prologo ed epilogo; e *La morte civile,* dramma in 5 atti.

Maria Antonietta consta di sette parti, e presenta di scorcio le varie fasi della rivoluzione francese, ponendo in prima linea la figura dell'infelice regina. Il prologo ci rappresenta Maria Antonietta tre anni prima della rivoluzione, fra gli splendori della Corte di Versailles, giovane, bella, spensierata, allegra, deliziosa; i cinque atti seguenti ce la mostrano, successivamente, il 5 ottobre dell'89, quando il popolo invade il palazzo reale e la minaccia di morte, salvata dal cavalleresco Lafayette; il '91, nel parco di Saint-Cloud, a colloquio politico col Mirabeau, e nella gran sala delle Tuileries, insieme con la famiglia e Luigi XVI, appena dopo che questi è stato costretto a promettere la costituzione; il 10 agosto del '92, alle Tuileries, dopo la tentata fuga e l'arresto a Varennes, quando il popolaccio, capitanato da Santerre, furibondo per l'annunziato proclama di Brunswick, si precipita nell'appartamento reale, e la trascina con Luigi e i figli, in seno all'Assemblea legislativa; il 20 gennaio del '93, nella torre del Tempio, negli ultimi colloquî col Re; il giorno dopo, nello stesso

luogo, quando le strappano il figlio, per affidarlo al feroce Simon. Infine, nell'epilogo, la regina ci appare alla Conciergerie, il 15 ottobre del '93, pochi momenti prima di salire il patibolo.

Sebbene, dunque, protagonista sia Maria Antonietta, tuttavia, spicca, accanto a lei, la figura di Luigi, e spesseggiano i personaggi che furono *pars magna* della Rivoluzione: Lafayette, Vergniaud, Mirabeau, Danton, Beaumarchais, Santerre. Né mancano il conte di Provenza, il Malesherbes, il Calonne, la Lamballe, il Delfino, principi, ministri, generali. È pertanto evidente, nell'autore, l'intenzione di non subordinare tutto alla figura di Maria Antonietta, bensì di dare larghi quadri, rappresentando la Rivoluzione nelle varie fasi, indirettamente, e cioè rispetto al contraccolpo, che ne ha, volta per volta, la famiglia reale. In realtà, il Giacometti vi riesce con grande bravura: i numerosissimi personaggi si muovono liberamente, senza urtarsi o confondersi, ognuno essendo schizzato superficialmente, e nondimeno con qualche nota caratteristica evidente; l'azione procede quasi sempre rapida e compatta, senza divagazioni e volgarità, sebbene il dramma d'*arena* si faccia sentire qua e là, specie nei *finali,* o *quadri,* in cui non mancano campane a martello e marce funebri; e in alcuni personaggi impressionanti, come il boia. Il dialogo si svolge con naturalezza; persino la lingua è insolitamente corretta.

In complesso, direi che in *Maria Antonietta* si scorga l'influenza del dramma storico scribiano, tipo *Adrienne Lecouvreur,* quale poi sarà imitato, con tanta fortuna, dall'autore di *Patrie* e *Fedora*. Ma che perciò? Il dramma del Giacometti interessa e commuove. Ciò che manca, è la profonda creazione di persone, in cui risplenda un raggio dell'eterno umano: Maria Antonietta stessa, la cui psicologia è curata con particolare atten-

zione, può, sul momento, strapparci le lagrime, con la sua dignità reale offesa, col suo pudore oltraggiato, col suo amore materno torturato; ma poi, se la ripensiamo, ella ci appare donna, madre e regina, facilmente confondibili con mille altre. Manca soprattutto la visione del poeta, alta ed appassionata, che non riduca un grande avvenimento, a un comune dramma familiare, ma ne colorisca la tragicità senza pari.

Press'a poco le stesse cose si devono ripetere per *La morte civile*. Qui trovi ciò ch'è estremamente difficile trovare nel melodramma, e inutile pretendere da esso: la « belle nudité de la formule » (La frase è dello Zola, che l'applicò appunto all'opera del Giacometti, quando fu rappresentata a Parigi, mettendola a confronto con *Causa celebre* del Dennery). Trovi, cioè, un'azione rapida, serrata, incalzante. — Corrado, appena dopo rapita Rosalia, aggredito dal fratello di lei, che voleva ricondurla alla casa paterna, lo uccide; ond'è condannato ai lavori forzati a vita. Ma, dopo tredici anni, riesce a fuggire, e, ricoveratosi per caso presso Monsignor Ruvo, parroco d'un remoto borgo calabrese, ha la notizia che proprio in quel paese si trova Rosalia, in casa del dottor Palmieri. Che rapporti sono fra i due? E la giovinetta, ch'è con lei, di chi è figlia? (atto II) Corrado va dunque dal dottore; si fa vedere da colei, ch'egli ora sente e crede essere sua; ma il suo aspetto le incute paura, e un senso di repulsione. E allora, egli dopo una scena violenta con Rosalia, chiede spiegazioni al dottore (atto III). Il Palmieri s'affretta a dargliele. La giovinetta è veramente figlia di Corrado e Rosalia; questa, da parecchi anni, si trova in casa sua, in qualità di aia della figlia, a cui s'è nascosta la verità; egli non ha approfittato delle condizioni speciali, in cui Rosalia si trovava: le loro relazioni sono rimaste purissime. Corrado gli crede: l'odio

di pochi momenti fa, sbolle; ora sente una grande pietà per sé, una viva ammirazione pel dottore e Rosalia. Comprende la necessità di non svelare l'orribile verità alla figlia (atto IV). Anzi, comprende che il dottore e Rosalia si amano profondamente, e pensa di togliere il grande ostacolo, che si oppone alla loro felicità. E però, serenamente, si uccide, confortato dal pianto e dal bacio della figlia inconsapevole (atto V).

Come s'è visto, s'è potuto esporre la trama del lavoro, senza dare il contenuto del primo atto. Il quale, infatti, mette a contrasto monsignor Ruvo col dottore, libero pensatore, l'uno accusando l'altro di dar scandalo perché convive con una donna, senz'esserne unito legalmente e religiosamente, l'altro proclamando altamente la illibatezza de' suoi costumi, superiore a ogni insegnamento religioso; e tale contrasto non è necessario, né opportuno. Tanto più, che la figura del Ruvo, fosca e feroce, e quella del dottore, mite ed evangelica, sono di gusto melodrammatico evidente, e la loro enfasi stona: « Se io — esclama il Palmieri nel primo atto — come il signor Abate mi fa l'onore di credere, sono l'erede di Domenico Cirillo, martire della scienza e della patria, ella è il legittimo erede di Torquemada, inquisitore e carnefice! ».

Ma, tolto questo atto inutile, tutto il resto procede rapidamente e intensamente, con semplicità di stile e correttezza di lingua. I personaggi non sono certo profondi né originali; ma la figura di Corrado, in complesso, ci appare genialmente concepita, assumendo una certa grandezza tragica nel momento della rinuncia suprema.

Parte Seconda

IL NATURALISMO

I

Succeduto al movimento neo-romantico, quello *naturalista,* il mutamento si fece sentire ben presto anche sulle scene, e primamente in quelle francesi.

Sorse così il *dramma naturalista*, caratteristico del periodo 1850-80, il cui spirito animatore corrisponde, come quello d'ogni altra forma letteraria contemporanea, a quel movimento filosofico, che si chiamò *positivismo,* ed ebbe per primo e massimo pontefice il Comte. Allo stesso modo, infatti, che opporsi al dommatismo idealista romantico, e aver fiducia soltanto nella realtà accertata dalla scienza, fu il programma di tale filosofia; così, combattere l'idealismo della letteratura romantica e affermare uno speciale materialismo scientifico, respingere le invenzioni della fantasia, e studiare, quale unica fonte di arte, la realtà sensibile, di facile esperienza, fu il programma della letteratura naturalista, e in particolare, del dramma naturalista. E tale cómpito fu, anche pel dramma, immensamente facilitato dall'opera di Balzac, il quale aveva analizzato con meravigliosa potenza di penetrazione la realtà circostante, ritraendone quadri e personaggi infiniti, che ormai non aspettavano, che d'esser trasportati dalle pagine del libro sulle tavole del palcoscenico.

In quanto alla tecnica di tale dramma, essa è modellata, per dir così, su quella di Scribe, abile, come nessun altro, a tener desta la curiosità dello spettatore,

con l'azione estremamente serrata e l'intreccio complicato.

Se non che, ogni trasformazione avviene per gradi, e si rischierebbe di non comprendere un così importante rivolgimento drammatico, se ci appagassimo di mettere nello stesso fascio, Dumas fils, Augier, Becque e il « *théâtre-libre* ». Bisogna cioè che il periodo *Dumas-Augier* non sia confuso col periodo *Becque-Théâtre libre,* l'uno essendo all'origine del movimento, e perciò con molte incertezze e perplessità, l'altro proseguendo quello stesso movimento, e quindi con tutt'i beneficî dell'esperienza precedente, con la piena consapevolezza del fine da raggiungere e dei mezzi da usare. Pertanto, tratteremo ora del primo periodo, come si presenta negli autori francesi, che furono i suoi veri iniziatori e illustratori; e come, per virtù propria, o riflessa, si manifesta in Italia. Tratteremo, poi, del secondo.

Sarebbe assai difficile determinare quale dei due autori, Dumas o Augier, e con quale opera, abbia creata la *comédie des moeurs,* o, come altri la chiama, la *comédie sociale.* In realtà, ambedue ebbero, contemporaneamente, coscienza del rinnovamento drammatico, che bisognava tentare, in corrispondenza col rinnovato spirito pubblico; ambedue scrissero opere degnissime, e le due commedie di costumi, che si citano come tipiche, *Demi-Monde* (1855) e *Le gendre de M.r Poirier* (1854), sono, rispettivamente, del Dumas e dell'Augier, i quali dunque debbono considerarsi insieme i creatori del nuovo sistema drammatico.

Tale sistema consiste nel far agire un protagonista, assai caratteristico e spesso passionale, in un vasto ambiente, rappresentato con lusso di particolari; nel connettere a un intreccio principale, riguardante direttamente il protagonista, altri intrecci secondarî, che con quello non hanno di solito rapporti di ne-

cessità; nel ricercare l'impreveduto, il meraviglioso, il curioso. E tende a uno scopo morale; ossia al perfezionamento dei costumi, secondo l'etica positiva e antiromantica del tempo. Vuole realizzare il teatro *utile*: « *Le théâtre n'est pas le but, ce n'est que le moyen* », scriveva il Dumas in una delle sue *Prefazioni* — *Par la tragédie, par la comédie, par le drame, par la bouffonnerie, dans la forme qui nous conviendra le mieux, inaugurons donc le théâtre* utile, *au risque d'entendre crier les apôtres de l'art pour l'art, trois mots absolumment vides de sens* ». Di qui, le lezioni e le prediche morali; il personaggio che, in nome dell'autore, parla, discute, sentenzia sugli uomini e sulle cose, che si rappresentano; l'opposizione, infine, del bene e del male, col trionfo ultimo del bene, a edificazione e letizia delle anime oneste e borghesi.

Ma, com'è naturale, pur seguendo lo stesso sistema, Dumas e Augier, hanno modo di mettere in evidenza la loro particolare indole morale ed artistica.

L'uno è idealista e moralista, duro, aspro, feroce, che vede il male, dovunque e comunque s'annidi, e cerca estirparlo violentemente fino alla radice. È un lottatore instancabile e invincibile: « *Je blesse* — scrive nella prefazione al *Fils naturel* — *souvent ainsi des idées reçues, des conventions etablies, les préjugés et le qu'en dira-t-on, dans lesquels la société vit tant bien que mal, qu'elle ne veut pas se voir reprendre parce qu'elle en a l'habitude, et parce qu'elle a horreur du dérangement* ». Ma non se ne contenta: oltre che moralista, vuole essere legislatore: « *Il nous faut... nous faire plus que moralistes, nous faire législateurs. Pourquoi pas, puisque nous avons charge d'âme?* ». Tuttavia, sotto la rigidezza e intransigenza del moralista, senti un'intima inquietudine, come d'un uomo profondamente turbato dalle passioni stesse, ch'egli condanna; senti fervere special-

mente il *pathos* amoroso romantico. Non ha infatti il Dumas, meglio d'ogni altro, rappresentata la misteriosa fatalità dell'amore, nella *Dame aux camélias?*

L'Augier è ben lungi dal possedere quell'asprezza e intransigenza dumasiana. La sua è la morale del perfetto borghese: un po' accomodante e indulgente, un po' piatta e volgare, la quale, perciò, non è di natura pugnace, e, se combatte, preferisce andare contro l'individualismo romantico ed anarchico, piuttosto che contro i pregiudizî e le ingiustizie sociali. Essa è l'espressione d'una coscienza equilibrata e serena, senza complicazioni e profondità, che non fu mai turbata da una grande passione. Non c'è, quindi, da meravigliarsi se, mentre il teatro del Dumas s'incardina intorno all'amore, ripetendo tale caratteristica del teatro romantico; quello dell'Augier lo escluda quasi del tutto.

Da tali differenze scaturiscono le altre diversità, riguardanti i personaggi, la tela generale e lo stile dei loro drammi. Il Dumas, rigido teorico, moralista intransigente, che considera la sua arte come una missione, e la sua commedia, come uno strumento per rendere gradevoli al pubblico le sue solenni lezioni di etica familiare e sociale, è portato a subordinare la fantasia alla logica; e poichè questa è in lui molto paradossale, a inventar tipi, situazioni, intrecci stranamente eccezionali. Egli stesso soleva dire, che solo l'eccezione interessa e può essere materia d'arte. L'Augier, invece, che, non vuol riformar nulla, ma si appaga d'inculcare certi principî morali, quintessenza della morale dell'alta borghesia francese sotto Luigi Filippo e il secondo Impero, e che, del resto, non ha affatto la tempra di pensatore profondo e originale; è naturalmente indotto a porre la sua maggiore attenzione nell'osservare la società del suo tempo, e nel mostrare gli uomini, quali in realtà sono. I suoi personaggi non hanno quindi, di solito,

nulla di arbitrario e violentemente eccezionale, né la trama, per quanto complicata, appare mai strana. Analogamente, lo stile dell'uno è di dialettico paradossale: rapido, incalzante, inteso e teso, tutto infiorato di *boutades* e *bons mots;* stile *epigrammatico.* Quello dell'altro è di espositore di buon senso: tranquillo, sereno, lento e sicuro senza sottigliezze d'ironia e originalità di formule meravigliose, ma, spesso, pieno di delicatezza; direi uno stile *narrativo.* In complesso, il dramma del Dumas è la rappresentazione del mondo ideologico dell'autore, mentre il dramma dell'Augier è la rappresentazione della società, di cui egli stesso fece parte; onde, se l'uno interessa il critico d'arte, l'altro interessa anche lo storico, che trova in esso un documento di prim'ordine per la ricostruzione della società di quel tempo.

Ma, poichè si parla di opere d'arte, la differenza più opportuna fra i due famosi drammaturghi, consiste in una diversità rilevante di potenza creativa: ché, in verità, se il Dumas può vantare una Margherita Gautier, figura indimenticabile di donna, votata all'amore, al sacrificio, alla morte; l'Augier, fra le sue innumerevoli creature, ne ha almeno tre, destinate a vita imperitura: M.r Poirier, tipo di borghese, pieno di buon senso ma di corte vedute, grossolano e talvolta anche volgare, ma profondamente buono, fiero delle sue origini modeste, ma desideroso di onori e di parentela nobilesca; Maître Guerin, notaio avido e, pur nei limiti della legge, disonesto, che tradisce, senz'ombra di rimorso l'amico e il cliente, e infine, senza dolore, si vede abbandonare dalla stessa famiglia, lungamente tiranneggiata; Anatole Giboyer, scapigliato, che vende la sua coscienza al maggiore offerente.

Se poi volessimo paragonare le altre figure, vedremmo quanta maggiore verità è in quelle augieriane. Ve-

ramente Augier è un grande creatore di vita, quale non fu il « logicien » Dumas; e l'autore della più bella commedia di questo periodo: *Maître Guerin*.

II

Abbiamo creduto opportuno premettere questo breve discorso sul movimento naturalista in Francia, perché da esso furono influenzate tutte le letterature drammatiche europee della seconda metà dell'Ottocento. Non esclusa l'Italia, la quale anzi subì questa influenza nello stesso maggiore commediografo del primo periodo naturalista: PAOLO FERRARI [1].

Se non che, saremmo ingiusti, se non riconoscessimo, prima di parlare della nuova influenza francese, l'esistenza di due correnti drammatiche estra-romantiche, notevoli non solo per la loro paesanità, ma perché esse, oltre a facilitare l'avvento della commedia sociale o di costumi, seppero creare qualche opera di raro valore e un vero e proprio capolavoro.

Una di queste correnti ripete la sua origine italianissima da Carlo Goldoni. A dire il vero, essa non è molto copiosa, né del tutto immune da influenze straniere. Ma non è affatto da disprezzare, dal momento che la commedia goldoniana, almeno fino al '40, appare, insieme con la tragedia, l'unica arca d'italianità, galleggiante sul vasto pelago celtico. — Tuttavia, che dire delle commedie, più o meno *goldoniane,* d'un GIACOMETTI (*Quattro donne in una casa* e *La donna in seconde nozze*); d'un CASTELVECCHIO (*La donna romantica, La cameriera astuta, La donna bigotta*), d'un MURATORI (*Il pericolo, Virginia, Amore e Ingegno*), apparse dopo

---

[1] N. a Modena nel 1882; m. nel 1889.

il '40? Che dire di tutto il *Teatro Comico* di Tommaso Gherardi del Testa (1)?

Certo riconosciamo un'insolita leggiadria nell'autore popolarissimo della *Donna in seconde nozze;* una grande facilità e una certa finezza nel Castelvecchio; e, d'accordo col Franchetti, « giudiziosa condotta, *vis comica,* scioltezza del dialogo » nel Muratori. Certo non possiamo negare al Gherardi del Testa, la cui attività maggiore e migliore si svolge fra il '40 e il '60, pregi singolari di dialogo e di lingua; anzi, crediamo che *Il regno di Adelaide, Il sistema di Lucrezia, La scuola dei vecchi, Le Scimmie, La vita nuova,* sieno fra le più vispe e graziose commediole, composte, in questa epoca, sullo stampo goldoniano.

Ma, pur ciò concedendo, dobbiamo dire che tutta questa produzione è priva d'ogni significato e valore storico: non rappresenta un orientamento nuovo della commedia, un prodromo, o almeno un'intonazione diversa di vecchio motivo; essa è l'estremo impaludamento di una corrente d'acqua, fresca e cristallina alle scaturigini. Ed ecco: i personaggi, gira e rigira, son sempre gli stessi: mariti gelosi, mogli scervellate, vedove misericordiose, serve compiacenti, nobili spiantati, giovinotti indebitati, seduttori timorosi, vecchi ringalluzziti, galantuomini stecchiti e provvidenziali, figliuole furbe e babbi minchioni. Gli espedienti, per far procedere e complicare l'azione a fine comico, i consueti: scambî di nomi, smarrimenti di lettere, nascondimenti, ambasciate segrete, fatte proprio a chi doveva appunto ignorarle, equivoci di parole. Il mondo rappresentato, il solito: mondo vago e superficiale d'amoretti, civetterie, matrimonî. Tutto è convenzionale e artificioso; tutto si muove in un limitatissimo cerchio; tutto è mummificato,

(1) N. a Terricciola di Pisa nel 1814; m. nel 1881.

sì che, se togli la campana di vetro e l'esponi all'aria libera, si corrompe e sfascia all'istante. Curioso destino del Goldoni! Proprio il più spontaneo e naturale commediografo italiano doveva riuscire causa incolpevole del più artificioso e arcadico teatro!

Tuttavia, pur rilevando l'inefficacia del Goldoni sull'evoluzione del Teatro italiano, dobbiamo riconoscere che l'autore delle *Baruffe* e del *Campiello* esercitò una reale e feconda influenza sul teatro dialettale, ispirando opere di deliziosa semplicità e naturalezza. Ciò non deve stupire, né parere in contraddizione con quello che abbiam più sopra affermato; perché, se, in teoria, appare verissimo che qualsiasi mezzo linguistico è sufficiente al poeta, per l'espressione integrale del proprio mondo spirituale, in pratica si osserva che i più profondi creatori non furono dialettali. Quanto al teatro, proponendosi la riproduzione della realtà, esso sarà indotto a servirsi del dialetto, specie quando voglia rappresentare i semplici e umili sentimenti e pensieri popolari.

Orbene, il teatro goldoniano è, in fondo, dominato da una semplicità di sentimento e di pensiero quasi popolare; anzi, parte notevolissima di essa è dialettale; e però, restando l'intimo della plebe, pur nella mutazione dei tempi, sostanzialmente lo stesso, era logico e naturale che esso teatro fosse preso come modello, o ammaestramento, dai migliori commediografi dialettali. Ci basti rammentare VITTORIO BERSEZIO per le *Miserie 'd monssú Travet* (1863) e PAOLO FERRARI per il *Baltromeo calzolaio* ('46) e *La medseina d'onna ragazza amalèda* ('59), divenute poi, nella riduzione italiana, *Il codicillo dello zio Venanzio* e *La medicina di una ragazza ammalata*.

Certo i temperamenti di questi due appaiono, in tali opere, assai diversi: l'uno è un *umorista* quasi dickensiano, che ti fa sorridere e piangere e pensare; il secon-

do è pieno di schietta e quasi grossolana allegria. Ma, nella necessaria loro diversità, trovi un fondo comune genialmente goldoniano; riconosci il grande modello nella snellezza e luminosità del dialogo, nel brio degli incidenti, nella maestria dei trapassi scenici, e, soprattutto, nel loro senso di chiarezza, equilibrio, serenità.

Tale derivazione ideale è, del resto, provata anche da testimonianze estrinseche: l'ammirazione per il *Ventaglio* del Goldoni suggerì al Bersezio il suo primo lavoro, quello che, poi, divenne *Una bolla di sapone;* e tutti sanno il culto, che il Ferrari professò pel grande Veneziano, esaltandone i pregi in prefazioni e scritti critici, rifacendone alcune commedie, come la *Moglie saggia* e il *Vero amico,* divenute rispettivamente *Amore senza stima* e *Amici e rivali;* infine, innalzandogli un degno monumento col *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1851).

« Con questo lavoro ho voluto mostrare come io intenda tornare alla scuola del Papà dei poeti comici, fuor della quale non credo vi sia salute »: così scriveva il Ferrari a un amico, poco dopo aver composto il *Goldoni.* Illusione d'artista! Aveva creato un capolavoro, ne sentiva la potente vitalità, e però credeva d'iniziare una nuova êra. Né si accorgeva di aver scritto un nobilissimo testamento! Ché veramente il *Goldoni* ferrariano non segna una tappa di svolgimento del Teatro goldoniano; ma è la sintetica ed alta rievocazione della Venezia goldoniana, dei veneziani goldoniani, del Goldoni stesso, fatta con spirito goldoniano. L'uomo della metà dell'Ottocento oblia completamente se stesso e la società che l'attornia, e rivive, per miracolo nuovo, la vita veneziana settecentesca, la vede, sente e giudica con l'occhio, il cuore e la mente di Goldoni stesso. Ed ecco, in quattro atti, luoghi famosi, come il teatro Sant'Angelo e il teatro San Samuele; personaggi creati dalla

fantasia del Veneziano, come i due nobili Spagnoli, il maldicente Marzio, l'adulatore Sigismondo, la servetta della compagnia, Regina, e Tito il suggeritore; personaggi semistorici come Carlo Zigo; storici, come il Madebac, Nicoletta, il poeta stesso; vicende storiche o verosimili. Ecco tutto un mondo, nella sua meravigliosa unità e varietà, presentato come sintesi e suprema visione d'un passato, ormai tramontato per sempre.

Il merito e il significato di questa commedia stanno appunto nell'essere una novissima organica ricostruzione, fatta tutta con materiali vecchi; e mostra di non comprendere esattamente né l'uno né l'altro, chi pensa che il *Goldoni* sia nient'altro, che pagine autobiografiche goldoniane drammatizzate, cucite con scene dello stesso Poeta.

« Tornare alla scuola del Papà dei poeti comici, fuor della quale non credo vi sia salute »... Il Ferrari s'accorse ben presto del suo errore, e, dopo alcune commediole, e una bella, ma farragginosa commedia, sullo stampo del *Goldoni, La satira e Parini,* della quale si salva solo la figura, grossolanamente comica, del Marchese Colombi; scrisse *Prosa* ('58), rifacimento del suo stesso *Tartufo moderno* ('52), commedia che si riallaccia a una corrente pre-naturalista.

Veramente, in tal caso, non si tratta proprio di una corrente, ma piuttosto d'una *tendenza,* manifestatasi in alcune poche opere; la quale, tuttavia, merita d'essere posta in rilievo, perché dimostra che anche in Italia, indipendentemente da influenze straniere, ci fu un tentativo originale di teatro di costumi, fondato sull'osservazione della società contemporanea, e intonato ad una moralità lievemente satirica.

La prima opera che segna questa tendenza, è *Il poeta e la ballerina* del Giacometti, la quale, scritta nel '41,

per diretta inspirazione di fatti reali; fu da lui ben presto dimenticata, e ben a torto.

Facit indignatio fabulas... Difatti, il Giacometti, che, povero ed oscuro, aveva dovuto assistere ai trionfi d'una mima, decretato, in momenti d'aberrazione, dalla folle gioventù; se ne indignò aspramente, e compose una commedia, in cui quegli entusiasmi giovanili erano satireggiati con amarezza. I personaggi sono studiati dal vero: un poeta romano, tutto pieno il capo di nobili ideali, che contrastano vivamente con la realtà che lo circonda; un giornalista, vizioso e venale; un papà, che vive a spese della figlia ballerina, e sproposita continuamente; e poi, la madre del poeta, piena di severa dolcezza; un'attrice comica, dignitosa e onesta... Certo, la commedia è enfatica, pesantuccia, con intonazione un po' melodrammatica, specie per l'opposizione fra il sogno del poeta e la brutale verità; ma, se considerate l'indole della maggior parte dei personaggi, e l'intenzione pratica dell'autore, converrete sul significato particolare del *Poeta e la ballerina*.

Pochi anni dopo, dal '43 al '48, questa stessa tendenza si concreta con maggiore efficacia ed eleganza, nelle commedie dell'*Anonimo Fiorentino,* cioè di VINCENZO MARTINI [1], rappresentate soltanto dopo il '53. Non sono molte, ma tutte pregevoli per purezza di lingua, limpidezza cristallina di dialogo, arguzia e acutezza di osservazione e di pensiero. Pregevolissima, *Il cavaliere d'industria,* dove veramente si assommano tutte le qualità naturali del Martini. Anche questa fu inspirata da fatti realmente occorsi; anche questa volle studiare e rappresentare la società contemporanea. E ci riuscì assai meglio. Le numerose figure e figurine che ci passan dinanzi, mostrano infatti una straordinaria vivezza: Ema-

---

[1] N. a Firenze nel 1803; m. nel 1862.

nuele, con le sue incertezze, i suoi timori e furori, e il suo fuoco amoroso; la Contessa Maria, con le sue ingenuità, illusioni e leggerezze squisitamente femminili; il Cavaliere Dionigi e la Marchesa Ortensia, con le loro svenevolezze e arguzie; e specialmente Mario di Newdork, il sedicente barone, abilissimo avventuriero, seduttore di donne e gabbatore di uomini, che, dopo tanti imbrogli, va a finire in galera. L'*ambiente* aristocratico fiorentino, qual era intorno al 1840, gaudente e leggiero, ciarliero e vanitoso, è dipinto con delicatezza di tocchi. L'intreccio è semplicissimo, e si svolge senza garbugli e intoppi. Senti, insomma, che nel *Cavaliere d'industria* l'autore ha realizzato compiutamente il suo ideale d'arte: quello per cui diceva di avere « per articolo di fede, che la commedia debb'essere il quadro della società e dei costumi: quindi aborro dai grandi intrecci, dai grandi colpi di scena, dalle commedie a *grande interesse* ».

Se non dunque *Il poeta e la ballerina,* molto imitata, ma soltanto nella rappresentazione dell'uomo *incompreso;* certo *Il cavaliere d'industria,* scritta nel '45, rappresentata nel '54 con gran plauso, aveva tutti i punti per diventare punto di partenza della nuova commedia naturalista, con la riproduzione veritiera di ambienti contemporanei, l'intreccio d'una passione d'amore, il fine morale.

Un avanese, fiorentino d'adozione, Luigi Suner, comprese l'importanza della commedia martiniana, e, in genere, la verità delle opinioni che, intorno alla commedia, professava l'Anonimo Fiorentino; sicché si mise risolutamente sulla via tracciata dall'amico. La sua produzione drammatica, prolungatasi fin quasi agli ultimi anni di vita, comprende molti lavori, ma questi, sebbene dimostrino, nel complesso, che l'autore non è un artista mediocre, non possono giudicarsi in complesso,

molto felici. A parte i difetti del dialogo, infatti, non troppo vivace ed elegante, è soprattutto da lamentare l'esagerazione moralizzante, dovuta all'influenza delle commedie *a tesi* del Ferrari. Si eccettui tuttavia *I gentiluomini speculatori* (1859), commedia costruita solidamente e armoniosamente, dai caratteri delineati con leggerezza di tocco: il Duca, che con mezzi onesti, tenta riacciuffare la fortuna, per riottenere l'amata Beatrice, soavemente accorata; il Visconte, che specula sulle grazie della figlia; l'esemplare Conte; la frivola ma buona Lucia. L'aristocrazia fiorentina è rappresentata con fedeltà, la lingua corretta, screziata qua e là da graziose sprezzature fiorentine. Sicché, tutto sommato, si può affermare che la commedia del Suñer è degna dell'altra del Martini; alla quale, cede bensì per valore intrinseco e significato storico; ma rispetto a cui, costituisce, in quanto a materiale d'osservazione, un progresso d'allargamento, se non di profondità.

Il Martini, dunque, cominciava a fare scuola... Non lo ammirava forse, come un maestro, lo stesso Paolo Ferrari, già celebre? « Voi siete — gli scriveva appena dopo il trionfo del *Cavaliere d'industria* — voi siete l'ultimo, a cui ho detto che vi riguardo come maestro: e poiché l'ho detto a tanti altri che neppur vi conoscono fuor che per fama, mi dovete pur permettere di ripeterlo anche a Voi ».

Eppure...

III

... Eppure, chi consideri le commedie ferrariane del secondo periodo, dalla redazione del '58 di *Prosa,* al *Duello* ('68), *Cause ed effetti* ('71), *Il ridicolo* ('72), *Il suicidio* ('75), *Le due dame* ('77), non può trovare in esse, tali elementi, che giustifichino sul serio una relazione di dipendenza fra queste e il teatro del Martini. In realtà, il tipo di commedia *Giacometti-Martini-Suñer,* se forse facilitò al commediografo modenese il passaggio dalla commedia popolaresca e goldoniana, a quella *sociale,* certamente non gli servì di modello; sicché, insomma, rimase sterile di quegli ottimi effetti, che pur avrebbe potuto produrre. Certo, la nuova commedia di Paolo Ferrari mostra d'essersi formata sotto la diretta influenza del teatro naturalista francese, e precisamente di quello che s'è convenuto chiamare primo periodo naturalista (*Dumas-Augier*). Ed è inutile fare piccole questioni di date, notando che nel 1848 il Ferrari aveva già scritto *Un'anima debole* e *Un'anima forte,* « lavori di studio psicologico e d'attualità politica »; nel 1850, *Lo scetticismo,* « studio psicologico a tesi, donde originò *La donna e lo scettico* »; nel 1852, *Il Tartufo moderno,* « studio sociale »; che perciò aveva mostrato, prima ancora di Dumas, Augier, Sardou, Pailleron, ecc., quelle stesse tendenze e preferenze.

Prima di tutto, le commediole rammentate sono semplici tentativi, che, se mai, mostrano, nel giovanissimo Ferrari, l'ammirazione pel Martini; ma, anche dato, e non concesso, un valore reale a questi primi tentativi,

non sarebbe provato ancor nulla. Se infatti *Prosa* è del '58, il *Duello* è del '68, e le altre commedie sono tutte posteriori, giungendo fino al '77 e all' '80: vale a dire, sono tutte composte, quando il teatro *Dumas-Augier* ha già da molto tempo trionfato, e domina in tutta l'Europa. E poi, trascurando molte prove estrinseche, il Ferrari tradusse i *Fourchambault,* fu inspirato a scrivere *Marianna* dall'*Ami des femmes,* rammenta *l'Uomo-donna* dumasiano in un luogo del *Ridicolo,* in *Prosa* parla d'un *demi-monde* letterario...); è un fatto che i caratteri della *commedia sociale* francese si ritrovano in quella ferrariana: col suo intreccio principale, mosso dalla passione, a cui s'uniscono altri minori, costituendo insieme un organismo macchinoso; con quel gusto per l'impreveduto e il meraviglioso; con quell'ostentato scopo morale antiromantico; con quella mescolanza di comico e drammatico; e insomma, con quel desiderio di studiare e riprodurre la realtà circostante. Ora, se uno o due di questi caratteri essenziali, si riscontrano già nella commedia prenaturalista martiniana; tutti gli altri, senza dubbio, si trovano insieme, per la prima volta, nel Ferrari, in corrispondenza col teatro francese.

Certo, fu male che così bruscamente si deviasse dalla tradizione fiorentina, per seguire una forma d'arte straniera; ma non bisogna esagerare. Il modello francese era il risultato di mutate condizioni ideali, politiche, sociali, non pur della Francia, ma dell'Europa; creato dai due geniali autori. E però, se il commediografo italiano avesse avuta vera forza di creazione, avrebbe saputo profittare felicemente del modello, imponendo, nello schema accettato, la propria particolare visione d'artista.

« Se avesse avuto vera forza di creazione »... Dunque non l'ebbe?

A dire il vero, ci si trova imbarazzati a dover rispondere a una domanda così recisa. Giacché devi pur

riconoscere ch'egli non è artista comune e mediocre: il *Goldoni* lo prova luminosamente. Devi pur convenire che è sorprendentemente abile nella tecnica; e il dialogo, per quanto scorretto, è sempre vivace e interessante; e qua e là brillano sprazzi di genialità.

Se non che, la produzione drammatica ferrariana della seconda *maniera*, non ti fa l'impressione dell'organicità e dell'originalità. Senti che basterebbe un *fiat*, perché tutt'i materiali ammassati nelle commedie, si ordinassero e coordinassero in un cosmo armonioso; ma il *fiat* non è detto e la creazione non avviene. Diciamolo, dunque, francamente: Paolo Ferrari, per quanto felicissimo rievocatore del mondo goldoniano, non è, per tutto il resto, un vero creatore. Il suo teatro sociale è l'enorme sforzo di un ingegno, che s'era già esaurito.

« Dopo aver fatto voti pel *risorgimento* del teatro italiano, sarebbe ora di far voti per quel della critica. Il primo passo del suo risorgimento, sarebbe spogliarla dalla parzialità. Il secondo, sarebbe non procedere a sindacato né per lode né per biasimo, senza aver prima studiato il concetto dell'artista e senz'essersi messo dal punto di vista di questo; salvo il diritto di discutere anche il punto di vista. Ma chi giudica un'opera d'arte, deve cominciare dal dire con piena sicurezza e tutta esattezza, quale fu il concetto morale dell'artista e quale lo svolgimento estetico... ». Il Ferrari, che così scriveva al Giovagnoli, aveva in sostanza ragione; e però lo studieremo secondo i suoi consigli.

Dunque, quale fu la *moralità* ferrariana? — Quando non appare volgare, come in *Prosa,* che mostra che la famiglia è la vera « *poesia* », mentre il disordine e la scostumatezza sono la « *vera prosaccia* », o come in *Cause ed effetti,* che addita le pessime conseguenze d'un matrimonio di convenienza; essa è, direi, quasi immorale. Infatti, nel *Duello* si sostiene che, se in teoria que-

st'uso barbarico è da condannare, in pratica riesce spesso utilissimo, anzi necessario, per non incappare in mali peggiori; nel *Ridicolo,* che la maldicenza feroce e il ridicolo atroce, che circonda un marito disgraziato, sono una minaccia salutare per trattenere l'uomo dallo sposare una donna, onesta, ma sospettabile, quale una artista di teatro; nelle *Due dame*, che redimere la donna caduta nel fango è un'impresa troppo arrischiata, perché valga la pena di tentarla... Si accoglie e difende calorosamente, insomma, il pregiudizio sociale, come quello che risparmierebbe molti mali, in questi tempi, in cui non rimane altro freno, che il pregiudizio. « È la fisima del Ferrari — osserva il Fortis nei *Ricordi* — dar sempre ragione alla società e specialmente quando ha torto ». È la fisima di un uomo, che non è nato moralista, nel senso più nobile ed alto della parola.

Comprendo e ammiro chi, avendo conquistata una verità morale, superiore a quella corrente, si fa apostolo di essa: Dumas e Ibsen, per esempio, ambedue vigorosi e acuti indagatori dei mali sociali, ambedue animati dalla volontà di curare coraggiosamente quelle piaghe. Comprendo e ammiro, anche, chi rinnega il presente e, quanto più si sente in contraddizione col suo tempo, tanto più afferma il passato: p. es. Aristofane. Comprendo, infine, e rispetto, chi accoglie la moralità corrente nella sua parte meno volgare: Augier, per esempio. Ma veramente non comprendo, né, tanto meno, posso ammirare, chi pretende difendere quelli, ch'egli stesso riconosce essere pregiudizî sociali. Che importanza, che valore può avere una simile *missione*? « Una sapienza provvida della società governa i pregiudizi »: così scrisse il Ferrari a Ferdinando Martini, a proposito del *Duello*: così ripeté, non so quante volte, con sussiego, con solennità. Ma che « sapienza provvida » può essere quella che consiglia ad ammazzare il

prossimo, e t'induce a farti compiere ignobili rinuncie e viltà?

Ammettiamo, tuttavia, che il Ferrari abbia ragione; supponiamo che veramente nel pregiudizio sia riposta una *sapienza provvida*... Non vedo proprio l'utilità di difenderlo e inculcarlo, ossia di sfondare le porte aperte. Ne vedo anzi il danno: quello di voler persuadere il piccolo numero degli spregiudicati della necessità del pregiudizio, indebolendone la fortezza di spirito, abbassandone la coscienza.

Mario — Scegli tu, ma di qui non si esce; o i fischi, o la rissa, o il duello!

Emilia — (*soggiogata, angosciatissima*) Va... va a batterti... è il minor dei mali!

Ah no, cara signorina: il minore dei mali sarebbero stati, se mai, i fischi! Ed è strano che una figlia così affettuosa come lei, preferisca il pericolo cruento ai fischi... Ma, poiché lei non è responsabile di ciò che dice, domando quale sentimento morale poteva inspirare l'autore, perché il Duca Adriano Gianogi, antiduellista fervente, anzi apostolo banditore delle idee antiduellistiche, dovesse rinnegare, per ultimo, tutta la sua fede, e fare quella grottesca figura, rimettendosi al giudizio della figlia giovinetta.

« Ferrari non ebbe altra musa: la moralità lo fece scrittore drammatico, come altri l'amore o l'indignazione »: ripete il Croce, d'accordo con l'opinione comune (*La critica,* 1905). A noi veramente non pare. Né ci persuade che tutta l'opera ferrariana avrebbe per comune spirito animatore, « la tendenza a studiare ed analizzare le lotte della vita morale ». Siamo giusti: come si può vedere questa tendenza nel *Codicillo,* nella *Medicina di una ragazza ammalata,* e nel *Goldoni?* La si intravvede, sì, nel *Parini,* ma appena appena: la parte più vi-

tale è semplicemente comica, come nelle precedenti commedie: e questo comico è della specie goldoniana, di una moralità così dissimulata, da passare inavvertita. Nel secondo periodo ferrariano, c'è la *tesi;* ma, come s'è visto, le verità morali che vi sono affermate, appaiono volgari, o sono inaccettabili paradossi reazionari. In verità, il Ferrari non era nato per essere moralista: di questo non aveva la convinzione profonda, l'entusiasmo, la fede. Era nato per ridere tranquillamente dei piccoli difetti altrui: onde la sua più bella commedia rappresenta un mondo completamente comico, e le sue più spontanee figure sono comiche. Essiccatasi ben presto la sua simpatica vena giovanile, credette trovare la salvezza nella commedia contemporanea francese, e, poiché questa aveva come perno la morale, e alle discussioni morali il pubblico pareva interessarsi moltissimo, volle fare anch'egli del *teatro utile*, anch'egli della *moralità*... Così aspirò ad un'alta concezione di moralità sociale, e scoperse che « una sapienza provvida della società governa i pregiudizi »: una puerilità. Si atteggiò a banditore di morale; e non riuscì che declamatore.

Il Ferrari non persuade. Ché infatti non riesce mai a inventare una favola, che ti strappi il consenso, svolgendosi di solito a casaccio, e concludendo ad arbitrio. Vedi, per esempio, *Il duello*. Fino all'ultima scena, nulla ti dimostra quello che l'autore vorrebbe provare. Poi, quando entra il Sirchj, ferito mortalmente, tutto appare rimediato: tolto di mezzo costui, il Gianogi potrà pubblicare i documenti, comprovanti la sua innocenza, sposare la moglie del Sirchj, amatissima, riprendere il suo nome immacolato. Già: ma se il Sirchj non si fosse fatto infilzare, e avesse invece ucciso il Denordi, difensore del Gianogi e fidanzato d'Emilja? — Oppure, date certe premesse, la favola porta a conseguenze, cui

si sarebbe giunti ugualmente, con premesse opposte o diverse. Così, nel *Suicidio* e nel *Ridicolo*. Uberto Camporeggio, « perduto come cittadino, come scienziato, come cassiere », s'uccide; donde la rovina finanziaria e morale della famiglia. Ma se non si fosse ucciso, non sarebbe forse accaduta la stessa rovina? Federico Braganza sposa Emma, celebre cantante, onestissima. L'autore ci vorrebbe persuadere ch'egli ha fatto male, perché la professione, da lei esercitata fino alla vigilia del matrimonio, la rende facilmente esposta alle malignità della gente: tant'è vero che, avendo i servitori sorpreso, di notte, un uomo, mentre usciva dall'appartamento di Emma, nessuno dubita che non sia il suo amante. Ma, di grazia, se ella non fosse stata una cantante e fosse accaduta la stessa cosa, non avrebbero forse, tutti d'accordo, fatta la stessa accusa? Talvolta, nella stessa favola, s'annida una patente contraddizione. In *Prosa,* per esempio, Camillo Blana riconosce la poesia della famiglia, soltanto quando la donna amata non gli appare più come madre e sposa! Ne *Le due dame* si vuol convincere che estremamente difficile e pericolosa sia la redenzione della donna perduta, presentandocisi una redenta perfettissima, divenuta tale per propria forza di volontà, nonostante la sciocchezza del marito... In verità, il Ferrari, intelletto non fortemente logico come il Dumas, coscienza non sicura e salda come l'Augier, crea mondi estetici moralmente disorganizzati.

Ma, ad ottenere tale risultato, contribuì certamente quella tendenza deplorevole, che nel Ferrari si mostrò sempre più accentuata col progredire degli anni, verso il romanzesco e il melodrammatico. Non so quanto vi abbiano influito l'indole particolare del commediografo modenese, la tradizione melodrammatica giacomettiana, e l'imitazione della commedia francese. Noto che le commedie ferrariane del primo periodo mostrano una

grande semplicità e chiarezza di linee: il *Parini* può apparire un po' ingarbugliato, ma è certo che il romanzesco e il melodrammatico esulano da esso. E però non sarei alieno dal pensare che la nuova esiziale tendenza sia stata determinata da uno sforzo d'emulazione, rispetto alla complicatissima commedia dumasiana ed augieriana. Ammirando i modelli francesi, egli volle imitarli anche in ciò ch'era contrario alla sua natura particolare. Ma qui s'appunta la differenza fra i Francesi e il Ferrari. L'Augier è complicato, perché vuole rappresentare molta realtà, e tuttavia non ricerca l'eccezionale; il Dumas è complesso ed eccezionale, perché vuole ad ogni costo dimostrare i suoi teoremi etici; il Ferrari complica, e ricerca il meraviglioso, per colpire lo spettatore, fargli stralunar gli occhi, illuderlo sulle sue facoltà creative. Ma i critici videro giusto: quell'apparente fertilità d'invenzioni dissimulava una reale povertà di fantasia; quell'abilità di complicare le situazioni, nascondeva l'impotenza di concepire, nella sua bella e vigorosa nudità, una situazione geniale.

Il romanzesco del Ferrari in tanto dispiace di più, in quanto è grossolano, tanto da ricordare il Giacometti peggiore, e l'Avelloni e il Federici. — In *Prosa,* una moglie, per riconquistare il marito, si fa nientemeno che artista lirica, e naturalmente diventa di colpo celebre e ricchissima: la quale trasformazione può avvenire all'insaputa di tutti, per una felice rassomiglianza con la sorella, celebre cantante, morta da poco tempo. Nel *Duello,* un Duca, per non essersi voluto battere, s'è trovato implicato in una rissa violenta, è stato accusato d'aver ferito l'avversario, mentre, in realtà, questi s'era colpito di propria mano; infine, è stato condannato all'ergastolo. Quando l'azione incomincia, il Duca è libero, avvocato di grido, sotto falso nome; ma, vedi,

caso, l'aia della figlia del Duca è la moglie dell'antico avversario, e il Duca s'incontra con questo e ne è riconosciuto, perché ambedue si presentano candidati alla deputazione della stessa città, e ambedue alloggiano nello stesso albergo. Nel *Ridicolo* l'azione poggia su un equivoco madornale. Due amanti, che tutti credono lontano da Milano, si dànno, una notte, amoroso convegno in casa di lei. Sfortuna vuole che l'uno, uscendo dall'appartamento, sia sorpreso da un servitore, e che al rumore accorra la cognata, la quale perciò sarà accusata d'essere l'amante. Nel *Suicidio* si giunge sino al morto risuscitato. Un dottore si scarica la rivoltella nel petto, dinanzi a un amico, che s'affretta a gridare: — « Ah!... è già cadavere! ». Ma, al terzo atto, giust'appunto venti anni dopo, si apprende com'egli non sia morto, giacché, rinvenuto poco dopo essersi ferito, e deciso a finirla veramente, si era precipitato dalla finestra nel mare sottostante, e qui era stato raccolto da alcuni correligionarî, che ne avevano protetta la fuga in America. Dopo molti anni, è potuto ritornare in Italia sotto altro nome, divenuto ormai celebre come quello d'un grande scienziato; s'incontra, sconosciuto, con la sua famiglia, e, alla vigilia dello sfacelo, riesce miracolosamente a salvarla... È inutile insistere: il romanzesco ferrariano è volgare sempre, talvolta anche grottesco. E il peggio è, che, essendo la premessa del dramma, o l'intermedio fra atto e atto, esso dev'essere raccontato; e il racconto non può non riescire faticoso e imbrogliato.

Quanto agli avvenimenti rappresentati, essi vanno avanti a forza di equivoci, documenti segreti, incontri inaspettati, agnizioni, sfide: tutto l'armamentario del vecchio melodramma! Le cose s'ingarbugliano ogni atto di più, né si vede, fino all'ultimo momento, come mai tutto quell'arruffio si possa dipanare... Ma non temete: pel Ferrari c'è sempre un buon dio, che gli fa morire

il personaggio, causa del male e dell'imbroglio: il conte Sirchj, per esempio, nel *Duello,* o Eulalia in *Causa ed effetti.* Sempre un buon dio, che inspira qualche personaggio a fare, o dire, cose di magico e risolutivo potere: il conte di Metzbourg, per esempio, del *Ridicolo,* che chiede la mano della marchesa Lorenza; o Rosalia delle *Due Dame,* che col solo racconto delle sue pene, vince ogni riluttanza d'un vecchio aristocratico, mostratosi fino allora scrupolosamente attaccato a' suoi pregiudizî di casta, e guarisce *ipso facto* profonde piaghe di amore. Sempre un buon dio, che gli fornisce il personaggio provvidenziale, capace di salvare la ragazza dal disonore, il giovanotto dal suicidio, la donna dalla pazzia: Uberto, per esempio, del *Suicidio*...

Ma dove appare più evidente lo sforzo del commediografo modenese è nella figurazione dei personaggi. Analizzateli, infatti, attentamente: quale di essi porta in fronte lo stimma della vera vita? Tra una turba di *generici,* più o meno vanitosi e sciocchi, come il marchese Ermanno di *Cause ed effetti* e Federico Braganza del *Ridicolo,* notate *primi amorosi,* sbiaditi e meschini, come Vittorio del *Le due dame; brillanti* come il Calotti del *Duello; caratteristici,* come il Duca di Roveralta delle *Due dame* e il Conte di Metzbourg del *Ridicolo.* Dànno maggiore illusione di vitalità le *prime donne;* Emma, per esempio, del *Ridicolo,* la contessa Anna di *Cause ed effetti,* Rosalia delle *Due Dame.* Ma avvicinatele, e v'accorgerete della loro deficienza di sentimenti e di pensiero... Eppure, esse sono le figure muliebri più interessanti del teatro ferrariano. Tutt'e tre, anzi, potevano diventare belle e originali creature di vita: Emma poteva rappresentarci una donna, profondamente onesta, ma di passato sospettabile, la quale deve lottare contro le ironie e i sarcasmi delle donne, le insidie degli uomini, i dubbî dello stesso

marito; Anna poteva incarnare lo sgomento indicibile dell'anima innocente, piena di sogni e care illusioni, che ad un tratto, affacciandosi al mondo, ha la crudele visione della depravazione umana; Rosalia poteva comunicàrci le angosce e le ansie d'una madre, che dev'essere giudicata dalla stessa creatura, che finora ha nutrita per lei un'ammirazione profonda. E invece... Emma, sospettata, accusata, avvilita, tace la verità, per un riguardo, inconcepibile in tal caso, verso la cognata colpevole. Poi, quando è tardi, la rivela al marito, che non sa crederle più; ond'ella si chiude in un'altero mutismo. Anna appare meno artificiosa: ha ondeggiamenti, abbandoni, scatti veramente femminili, ma cade nel falso qua e là, ostentando un pudore eccessivo, un'ingenuità troppo infantile, una bontà troppo eroica. Rosalia non entra quasi per nulla, nell'azione dei primi due atti; nel terzo, tutto si riduce a una sola scena, anzi, a un solo racconto... Insomma, è da deplorarsi, o una deficienza di analisi profonda, o un'incoerenza fra gli stati d'animo successivi.

Più delle precedenti, è di solito lodata la figura del conte Sirchj del *Duello*. E non senza ragione. Con essa infatti il Ferrari affrontava, per la prima volta, la rappresentazione d'un malvagio: un affarista, un politicante, un corrotto e corruttore, sfrontato e crudele, che vuol arrivare ad ogni costo e con ogni mezzo. « Insomma, è un uomo che la dice tal'e quale, com'è e come la pensa. — Ha fatto le sue da ragazzo, poi s'è dato al sodo. — Chi è senza peccato scagli la prima pietra. — Come me, come voi, come tutti... »: tali i commenti, che accolgòno le sue sfacciate confessioni. — Un *effronté,* dunque? Precisamente: uno degli *effrontés* augieriani. Ma non già un Cernouillet, ossia un amorale, che compie il male con la massima indifferenza; bensì un Giboyer, un immorale, che riconosce la sua colpa e

sente anche la puntura del rimorso. Il Sirchj lo confesserà chiaramente a colei, che unica stima: « Non sorridete! Per malvagio che possa sembrarvi un uomo, siate certa che troverete sempre in lui la coscienza; e in questa troverete sempre due cose: l'esattissima nozione del male che fa, da una parte — e dall'altra un pretesto, un sofisma, un pervertimento... due cose, insomma, con cui egli riesce quasi a giustificare a se stesso la sua depravazione; il malvagio per proposito gratuito, che dice in cuor suo, fregandosi le mani: *sono un briccone, che bella cosa!* è una chimera di romanzi ». E, altra volta, in un momento di sincerità, alla stessa donna: « Ho detto rimorso?... In parola d'onore l'ho detto per sbaglio! Ma nel vino la verità, e giacché ho detto rimorso, e rimorso sia!... ». Ma sono momenti passeggeri: subito dopo, egli ritorna il cinico prepotente e crudele, l'*effronté,* o, com'egli dice, « il lupo ».

Orbene, costui vuol diventare deputato al parlamento, ora specialmente che la sua rovina finanziaria è totale, né può sperare, se non nei beneficî della deputazione. Per riuscire, tenterà ogni cosa: « Sarà l'ultima partita che giuocherò forse, ma, parola d'onore, giuocherò di tutto e contro tutti ». E, infatti, poiché l'avversario è, oltre il resto, un suo antico nemico, lo sfida e tenta disonorarlo... L'altro si difende e non accetta la partita d'onore. Il Sirchj si batterà, invece, col fidanzato della figlia del suo nemico, il Denordi; né a distoglierlo sembra che valgano le preghiere della moglie: « Preferisco ammazzare Denordi! Capirete, se uccido un mio simile in duello sono un uomo che si fa rispettare; se mi converto, sono un uomo che si fa mantenere! » — Fino a questo momento, il carattere del Sirchj ci appare coerente: la sua anima è lumeggiata con chiarezza, sì che le apparenti contraddizioni si integrano veramente in una sintesi superiore. Non lo comprendiamo

più, súbito dopo, quando cioé, alla vista di Emilia, la fidanzata del Denordi, si commuove così fortemente, da rispondere a lei, che lo prega di dire *quello che sa*: « So... che da parte mia, almeno... ella non ha nulla a temere ». E difatti, in duello, non si difenderà, anzi, si farà ammazzare... Questo mi pare un po' troppo: non perché sia inverosimile un'azione generosa, con la quale il vecchio peccatore voglia redimere la sua vita; ma perché la decisione è presa d'improvviso, senza una sufficiente preparazione psicologica. In verità, si tratta semplicemente d'un *colpo di scena* melodrammatico, che purtroppo, toglie molta bellezza alla singolarissima figura del Sirchj.

Avrete notato che nelle commedie del Ferrari manca del tutto l'amore: non solo esso non è la forza motrice d'alcuna azione drammatica, ma non anima un solo personaggio. Ignoro se per scrupoli manzoniani, o per reazione anti-romantica, o, come è più probabile, per deficienza sentimentale del nostro Autore; ma è un fatto che l'amore appare, nell'opera ferrariana, o come una ridicola caricatura — grande vampata, che solo uno spruzzo d'acqua può spegnere — (in Vittorio delle *Due Dame*); o come una simpatia incredibilmente ingenua (in Emilia del *Duello*); o come un languore di sensi, una leggerezza, facilmente obliabile (in Anna di *Cause ed effetti*). Vicino piuttosto all'Augier, che al Dumas, il Ferrari non comprende né sente l'amore, che sa ispirare eroici sacrifici, o compiere delitti; comprende e sente, se mai, l'amore del collegiale.

Né soltanto l'amore manca in tali commedie, nonostante i numerosi matrimonî che si combinano; bensì ogni altra passione. Lo stesso odio che il Sirchj dice di nutrire per il Gianogi, non è analizzato e rappresentato in qualche scena potente; non influisce molto sul corso degli avvenimenti. Si potrà obiettare che la

passione non è necessaria, e che una commedia di costumi ne può far senza. L'osservazione è giusta; ma il nostro rilievo è utile a spiegare l'impressione di freddezza e sbiaditezza, che l'opera del commediografo modenese lascia in complesso, alla rappresentazione come alla lettura; impressione, maggiormente sensibile per la mancanza di un senso alato del comico, di una vivacità armoniosa di colorito, che potevano ben compensare la deficienza della passione.

In conclusione, la commedia sociale del Ferrari, non animata da un profondo, sincero e coerente sentimento di apostolato morale, non corsa da lunghi e intensi brividi di passione, non illuminata da una pura e tranquilla luce comica, ma ottenebrata dai nauseanti fumi romanzeschi; deve veramente giudicarsi come una macchina ingombrante e spettacolosa, nella quale, fra gl'innumerevoli personaggi, uno solo ha il diritto d'essere ricordato, e in cui si sente l'enorme sforzo d'un ingegno, inteso a emulare artificiosamente un teatro straniero.

* * *

Ma, se è vero che il primo periodo dell'attività artistica ferrariana è esteticamente assai migliore del secondo; non è men vero che il secondo periodo ha una maggiore significazione storica del primo. L'uno, infatti, termina una corrente; l'altro inizia un nuovo movimento; l'uno si riferisce ad un mondo lontano dalla coscienza moderna, l'altro si rivolge a un mondo vicino allo spirito contemporaneo. E appunto in grazia della sua commedia sociale, il Ferrari può dirsi iniziatore del naturalismo drammatico italiano: iniziatore, perché, per primo, ebbe coscienza della morte definitiva del romanticismo drammatico e della necessità di sosti-

tuirlo con un'arte nuova, fondata sull'osservazione diretta, e sollecita dei problemi morali, ed essendo l'ingegno drammatico più potente del suo tempo, influì notevolmente sugli altri. Ma soltanto iniziatore, perché non seppe liberarsi da certi pregiudizî, ereditati dal melodramma; né fu un profondo osservatore della società contemporanea.

Pertanto, fra le innumerevoli scene che non ti sodisfano, ne trovi pur alcune, che ti colpiscono per la parte di geniale verità, che rivelano; fra i molti atti, ne noti almeno due bellissimi: il primo del *Suicidio*, e il quarto di *Cause ed effetti*. Particolarmente audace parve questo ultimo, rappresentante l'agonia d'una bambina.

Per tali ragioni, non diremo, col Cossa, che Paolo Ferrari sia il padre della moderna commedia italiana; ma sí di quegli scrittori drammatici, che pullularono intorno a lui, tutti affannati a discutere le più complicate questioni di diritto civile e penale, di morale e di psicologia; a cercar di risolvere i problemi più dibattuti, intorno al divorzio, al duello, all'adulterio, alla ricerca della paternità... La commedia sociale divenne così, più precisamente, *a tesi*.

Qualcuno di codesti commediografi ebbe il suo istante di celebrità: Michele Uda per gli *Spostati*, tanto simili a *Prosa* del Ferrari; Domenico Botto, per i *Retrogradi* e *Ingegno e speculazione;* Giuseppe Costetti, per *Le mummie, Il figlio di famiglia*, e *Gli intolleranti;* Ferdinando Martini, pei *Nuovi ricchi;* Parmenio Bettoli, *per L'emancipazione della donna, Le idee della signora Aubray* e *Il divorzio;* il Cavallotti, per *Il povero Piero* (1888) e *Agatodèmon* (1890).

Quest'ultime rappresentano, da parte dell'Autore, il nobile tentativo di affrontare lo studio della società contemporanea, per bollarne le magagne; ma, in fondo, nulla più che un tentativo. Piero è un povero gobbo,

tanto deforme nel corpo, quanto meravigliosamente bello nell'anima, che adora, senza speranza, una donna, di cui si fa silenzioso custode, fortificandola e difendendola contro le tentazioni e i pericoli; e che, infine, tentando suicidarsi e tradendo il suo segreto d'amore, provoca un sentimento analogo nell'altra. Antonio Gorani, soprannominato grecamente *Agatodèmon,* cioè buon genio, dopo esser stata una birba matricolata, vuol redimersi; sventa le perfide arti di un suo antico compagno di birbanteria, s'accusa e si uccide. Queste due figure di uomini sono nostre vecchie conoscenze; toglietete loro la maschera, e riconoscerete l'eterno, onnipotente uomo provvidenziale melodrammatico; anzi, la vivente antitesi romantica *victorhughiana.*

È inutile insistere: Cavallotti resta sempre Cavallotti: un letterato cioè, che *ripete* sempre con notevole abilità, ma non dice veramente mai nulla di *suo.*

***

Notava il Panzacchi in un articolo sulla commedia del Ferrari, come a questa mancasse « un ultimo tocco di spontaneità, una suprema naturalezza di movenze, di trovate, d'arguzie, una modernità alata istintiva e quasi inconscia, doti che sono l'atmosfera vitale in cui solamente respira la commedia contemporanea... ». Ora tutto ciò trovate nei *Mariti* (1867) di ACHILLE TORELLI [1], commedia che non è soltanto il capolavoro dell'autore, ma uno dei pochi capolavori drammatici italiani del secolo scorso. I Fiorentini ebbero ben ragione, quando, al teatro Niccolini, le decretarono gli onori del trionfo; né i critici s'ingannarono quando vollero ratificarli... Ma chi avrebbe preveduto in quei giorni di gloria,

[1] N. a Napoli nel 1844; m. nel 1922.

quando al poeta si schiudevano le porte dei salotti più eletti, e i nomi de' suoi personaggi correvano già proverbiali, e le fanciulle sognavano un Fabio e i giovanotti fantasticavano un'Emma; quando si banchettava e si brindava al riformatore del Teatro italiano; chi avrebbe preveduto il doloroso destino di Achille Torelli?

Famoso a ventiquattr'anni, egli non riesce più, dopo il primo trionfo, a riconquistare il plauso caldo e sincero, sicché, a poco a poco, la freddezza quasi ostile lo circonda e paralizza, e, umiliandolo, gl'impone quasi il silenzio... Siamo giusti: la colpa non fu tutta del pubblico, che voleva a tutt'i costi un altro capolavoro; né della critica, troppo acerba ed esigente. Certe difficoltà che si parano innanzi al vittorioso, dopo la vittoria, sono deplorevoli, ma inevitabili. Il forte, dopo qualche momento d'incertezza, le supera baldamente; e, se il Torelli non riuscì a vincerle, vuol dire che nella sua arte era un'intima debolezza, un difetto costituzionale.

Diremo più avanti quale sia l'intima debolezza dell'arte torelliana; ma poiché quelle qualità, che si notano nei *Mariti,* si riscontrano, con varia gradazione, nelle opere seguenti; poiché il Torelli è un artista singolarissimo, che, se rivela la sua personalità in quella commedia, non si esaurisce in essa del tutto; sarà giusto tracciare i caratteri generali dello scrittore, quali appaiono dall'intero suo Teatro.

Teatro profondamente originale. Contemporaneo a quello francese *Dumas-Augier,* al ferrariano e francoferrariano, esso ha certo, in comune con gli altri, la cura di ritrarre fedelmente la società dal suo tempo, e la tendenza morale; ma se ne distingue decisamente pel colorito e il tono sentimentale. Difatti, il Torelli non vuole che la morale sia una specie di cappa di piombo, ma anzi l'esalazione, il profumo spontaneo e naturale dell'opera d'arte. « Volete fare un'opera morale? — do-

mandava, una volta, il De Sanctis — Non pensate alla morale ». E, in realtà, il Torelli non ci pensa: non si propone di dimostrare qualche presunta verità, non si arrovella per riformare l'umanità. Anche quando, ancór giovinetto, parve indulgesse alla moda, scrivendo *La Verità, La missione della donna, Gli onesti,* si mantenne nei limiti del buon gusto. Nella sua opera è inclusa necessariamente una morale; ma questa è naturalmente compenetrata nella fantasia stessa del poeta, e insomma non è altro che la particolare visione che del mondo ha il poeta, il suo modo stesso di sentire la società, la vita, e i gravi problemi che vi si connettono, senza la minima pretesa di risolverli.

La vita umana ha le sue miserie, le sue tristezze, i suoi dolori profondi: il Torelli lo vede bene! Ma egli non sa guardare quelle miserie sorridendo, col freddo e sardonico sorriso della satira; non sa mirare quelle tristezze e quei dolori con l'iride dilatata e immobile della tragedia. Egli è profondamente buono, e della bontà ha tutta l'indulgenza e serenità; non ride mai, sorride spesso, con finezza, a fior di labbra, squisitamente. Talvolta i suoi occhi s'inumidiscono; ma le lagrime tremolano e scintillano appena sul ciglio. Sì, la vita è piena di tristezza; ma essa non è priva di gioie e consolazioni. Sì, gli uomini non sono irreprensibili; ma non sono del tutto cattivi... Così, *I mariti* si conclude con l'annunzio gaudioso della maternità; *La moglie,* con una riconciliazione e un perdono; *Triste realtà!* con l'affermazione che « se il dolore fosse eterno, Dio sarebbe ingiusto, e l'oblio è la più divina emanazione della provvidenza ». Così, le donne sono oneste, dignitose, nobili, buone, come Maria (*La Moglie*) che sacrificherebbe la sua felicità per procurarla al fratello; o leggiere, ma intimamente ingenue e buone, come Emma (*I mariti*), che, in ultimo, s'innamora di chi aveva

disprezzato a torto, per le sue qualità solide di onestà, correttezza, serietà e gentilezza; o come Scrollina (*La scuola degli artisti*), che conserva, pur nell'impudicizia, un candore adorabile. Ecco, infine, fra gl'innumerevoli uomini mediocri e volgari, un Fabio (*I mariti*) che, senza ostentare i propri meriti, né mettere in evidenza i difetti altrui, con pazienza e garbo, sa trasformare la leggerezza della moglie in una cara serietà di sposa e di madre, conquistandosene l'amore; o un Giorgio (*La moglie*), che sa compatire e sopportare le stranezze e negligenze colpevoli della moglie, scusandone gli errori e volendole sempre più bene; o un Rio (*Triste realtà*), che, vincendo ogni suo egoistico impulso, lascia, nel suo testamento morale, l'approvazione per un eventuale matrimonio della moglie...

Amare bisogna. Il mondo è pieno di tristezza: occorre dunque temperarla, perdonando i difetti e le colpe altrui, per essere reciprocamente perdonati. Nell'atmosfera d'amore, che ci saremo così formata, sentiremo meno dolorosa la vita, più consolanti i suoi beneficî. Ricordate le ultime parole di Scrollina nella *Scuola degli artisti*? « L'ho pur detto dianzi che se mi spunta una lagrima, non mi scende alla bocca che non la trovi a riso... E rido, rido, rido! (*Ride e singhiozza e va via così ridendo e singhiozzando*). Rido... ». La musa del Torelli è appunto come Scrollina: piange e sorride nello stesso tempo; perdona e non conserva rancore; è intimamente delicata e gentile. Sicché s'intende quale debba essere la morale di questo Teatro: « In conclusione — afferma un personaggio torelliano — la morale è l'amore, che, fra due cose amabili, sente la più alta e la preferisce... ».

Il Torelli — s'è detto — non giunge alla satira né alla tragedia. Difatti, il suo *bisturi* è lucente, ma non molto affilato; voglio dire che la sua arte non scolpi-

sce, ma piuttosto disegna e colorisce; quando non riesce addirittura evanescente, sfuma deliziosamente. Certo non avete dimenticato Mercede e Orsola di *Donne moderne*. Come siamo lontani dalle *ingenue* stereotipate del Ferrari e degli altri! La loro ingenuità non è sciocchezza; il loro candore è offeso dalle turpitudini reali; la loro serietà, nell'amore, consiste nel sentire profondamente i brividi, i fremiti, i languori dell'amore nascente.

Mercede — Pare che lui si aspettasse e non altri...
Orsola — E una mano di ferro ti forza: devi innamorartene!
Mercede — Non si resiste...
Orsola — Entra una smania...
Mercede — Si rimpiange il passato...
Orsola — Quando s'era tanto felici!...
Mercede — Tanto contente!... Ah! Orsola mia, Orsola mia!
Orsola — Ah, Mercede mia! Mercede mia! (*Si abbracciano e singhiozzano*).

Considerate Emma (*I Mariti*) nella sua evoluzione psicologica, da quando è fidanzata di Fabio, finché gli annunzia la prossima maternità. In principio, ci appare leggera e vanitosa, come tante altre:

Non mi è mai piaciuto — dice, parlando d'un giovanotto. — Ballai con lui un valzer l'anno passato: Dio, come balla male. Oh, Ernesto di Rogheredi! con lui sì che ci è gusto a ballare... e balla con gli speroni!
Sofia — Mio Dio, Emma, non si direbbe mai che tu ti debba sposare il mese venturo! Se ti sentisse il tuo fidanzato!
Emma — (*con dispetto*) Fabio! Un uomo che ha il cattivo gusto di chiamarsi Fabio!... Domando io come farò a sposare un uomo col nome di Fabio e che è stato rifiutato da tutte!

Poi, quando è sposa, la vediamo un po' cambiata: piuttosto che leggiera e vanitosa, puntigliosa e capricciosa. Si sente che la paziente educazione del marito comincia a produrre il suo effetto: ché quei puntigli e capricci rivelano la debolezza di chi è soggiogata da una forza superiore, né sa reagire.

Se fossi certo della realtà della vostra leggerezza — le dice a un certo punto *Fabio* — non vi avrei fatto l'onore di darvi il mio nome!
(*La guarda seriamente*).

Emma — (*ribellandosi*) L'onore? a me che sono nata... una Herre...
(*Dominata dallo sguardo di Fabio, da sé, con dispetto*) — É curiosa che m'incute rispetto costui!

Fabio — (*tornando gentile*) Però... se desiderate di ritornare a Napoli...

Emma — Lo voglio... anzi... lo vorrei...

Dal rispetto ella passa all'ammirazione, e dall'ammirazione all'amore, avendone i timori e le gelosie. Alla fine del terzo atto, dopo aver tremato per i pericoli, a cui s'era trovato esposto il marito, si rassicura bensì, ma alla minaccia velata d'un'amica di portarglielo via, s'affretta a ringraziare:

Emma — Hai fatto bene, molto bene ad avvisarmene!

Rita — Perchè?

Emma — Perchè prima che me lo porti via... lei... me lo porto io a casa, e subito subito! (*Entra affrettatamente nella camera dove ha visto entrar Fabio*).

Guardatela ora, nell'ultimo atto, come è attenta a ogni parola, a ogni gesto del suo Fabio; come si riferisce all'autorità di lui: « Fabio mi ha insegnato... » — « Me l'ha suggerito Fabio... »; e come lo vuol vicino, e se lo divora con gli occhi! La sua parte migliore ha finalmente trionfato; ora ella è preparata al sacro ministero della maternità.

Non cercate profondità psicologica nel teatro del Torelli; non cercate nemmeno un saldo organismo drammatico. Della formula francese e ferrariana egli accetta quella parte che richiede la fedele rappresentazione della società contemporanea, sebbene poi non riesca a vedere molto profondo in questa stessa. Non accoglie l'altra parte, che domanda l'intreccio complicato, di per se stes-

so interessante. Per lui un vero intreccio non esiste; esistono tanti particolari, piccole vicende, per far risaltare i varî caratteri.

Presentare caratteri e rappresentare costumi sociali: tale la formula della commedia torelliana. E però *I mariti* vuole dipingere semplicemente alcuni tipi di marito: il rozzo e dissoluto, il volgare e disonesto, il geloso, il nobile, l'adorabile; *La moglie,* alcuni tipi di moglie: la buona, la cattiva, la rassegnata; *La scuola degli artisti,* due generi di donne: quella, che umile si dona ed inspira le belle opere, e quella *vampiro,* che sfibra ed accascia; e così via, fino a *Donne antiche e donne moderne,* il cui titolo rivela chiaramente l'intenzione dell'Autore. All'applicazione della sua formula, il Torelli crede sia inutile inciampo l'intreccio; sicché le sue commedie fanno l'impressione di graziosi laghetti, dove numerosi pesci, guizzano qua e là, talvolta incontrandosi, il più delle volte non incontrandosi affatto, e tuttavia facendo frangere tra loro le varie scie e ondulazioni dell'acqua.

Quanto al dialogo, esso è analitico, snodato, agile, elegantissimo; fatto di brevissime proposizioni, nervose e argute, che paiono rincorrersi tra loro. Aprite il volume del *Teatro scelto* (1902); leggete le ultime *battute* dei *Mariti,* quando Emma partecipa a Fabio la sua prossima maternità. Ella non sa decidersi, e lo saluta...

Emma — Addio!
Fabio — Addio! (*Si rimette allo studio delle carte*).
Emma — *s'avvia per andare, poi si ferma, e, toltasi una rosa dal petto, la sfronda sul capo di lui, che le sorride e si rimette al suo lavoro.*
Fabio — (*alzando gli occhi*) Che cos'è? Non vai?
Emma — Sì... ma prima... volevo dirti... (*Ferma sull'uscio*).
Fabio — Ancora?
Emma — Te lo dirò un'altra volta!
Fabio — E tu dimmelo un'altra volta! (*Si rimette a leggere*).

Emma — Ma no! Guarda... è meglio... dirtelo adesso...
Fabio — E tu dimmelo adesso.
Emma — Però...
Fabio — O... che cos'hai stamane?
Emma — Vieni qui!
Fabio — Ancora? Ho tanto da fare, Emma benedetta! (*Si alza e va da lei*) Sentiamo.
Emma — Non so se sai... che... (*Si guarda le unghie*) stamani c'è stato il Bruni da me...
Fabio — Il Dottore?
Emma — Sì... mi sentivo...
Fabio — Che cosa?
Emma — No, no! che paura! Non ti spaventare! Te lo dico... Te lo dico?... Te lo dico?
Fabio — E quando?
Emma — (*gli si accosta all'orecchio e gli mormora due parole*).
Fabio — (*dà un grido di gioia*) Davvero!
Emma — Davvero! (*Nasconde la faccia sul petto di lui che la bacia e abbraccia teneramente*).

Dolcezza di moralità, finezza di psicologia, tenuità di compagine drammatica, levità di dialogo: tali le caratteristiche del teatro d'Achille Torelli. Esse si ritrovano tutte nei *Mariti,* organismo che doveva sembrare assolutamente nuovo, tanto contrastava cogli altri sistemi drammatici trionfanti. E, in verità, in questa commedia nulla ti pare eccessivo; e vi senti un'aura di moralità indulgente e serena, uno stato d'animo di risopianto, finezza d'analisi, un dialogo squisito; e vi riconosci una tela, leggiadramente ricamata.

Ma, come annunziammo, le ragioni stesse che fanno di questa commedia una cosa originale e preziosa, spiegano le deficienze che infirmano i lavori seguenti. Quando, infatti, il Torelli, eccitato dalle voci, auguranti una nuova, grande, profonda commedia, e sollecitato dalla sua naturale ambizione, volle tentar l'analisi di caratteri meno semplici e chiari, che quelli dei *Mariti;* non gli poté più bastare quella sua finezza psicologica. E in realtà, i personaggi gli riuscirono — tranne Scrollina

(*La scuola degli artisti*) e forse Editta (*L'israelita*) — vaghi, evanescenti, inafferrabili, talvolta anche incomprensibili. Si vede spesso che l'Autore ebbe sprazzi di fantasia creatrice, ma non seppe trasformarli in luci continue, regolari, tranquille, limpidissime. Si comprende che possedé i germi vitali, ma gli mancò la forza di fecondarli. Riconosciamo, infine, che ebbe intuizioni psicologiche genialissime — come nell'*Ultimo convegno*, quando un giovine, tradito dalla moglie, vicino alla morte, non che maledirla e scacciarla, fa, verso di lei, il supremo atto di bontà e di perdono, esortandola a confessare la colpa, non per lui, che già sa, ma per se stessa, perché, in avvenire, il ricordo dell'umiliazione sofferta, la conforti; o come in *Filia suavissima,* quando una fanciulla sopporta serenamente ogni umiliazione, facendo passare per sua la figlia illegittima della madre —; ma tali intuizioni non seppero diventare vere creazioni.

D'altra parte, quell'abolizione dell'intreccio, che era tanto piaciuta nei *Mariti,* portava implicito il pericolo d'un'insufficiente coesione, specialmente pel Torelli, che si proponeva dipingere larghissimi quadri sociali. E difatti, le commedie posteriori ai *Mariti* difettano appunto di ciò, quasi fossero formate di pietruzze da mosaico, senza un vero e proprio disegno.

Unite, dunque, il difetto di profonda psicologia, con quello d'una vera e propria coesione; e vi spiegherete lo sfavore, che perseguitò, dopo i *Mariti,* il Torelli.

Il quale, tuttavia, resta l'autore d'un capolavoro, e d'un teatro, non del tutto mancato, giacché qua e là vi tralucono gemme; teatro, nuovo nello spirito e nella tecnica, che rappresenta una tappa importante verso l'affrancamento dal convenzionalismo drammatico. Sicché, insomma, nell'evoluzione del teatro italiano, il nome di Achille Torelli ha un rilevante significato.

IV

Alessandro Dumas ed Emilio Augier, in Francia, Paolo Ferrari ed Achille Torelli, in Italia, sono, pur nella diversità notevolissima della loro indole, i rappresentanti più illustri e legittimi del primo periodo del naturalismo drammatico francese ed italiano. Al quale, come dicemmo, segue immediatamente un secondo periodo, che, mentre di quello è una naturale evoluzione, se ne distingue tuttavia, per caratteri interiori ed esteriori. Essendo entrambi parte dello stesso movimento *naturalista,* l'uno spiega l'altro, e insieme offrono gli elementi comuni, per cui si differenziano dal grande movimento precedente — quello *romantico* —: la negazione dell'idealismo romantico, l'affermazione del materialismo scientifico, l'aborrimento d'ogni arbitraria invenzione ideale, lo studio della realtà. Ma il secondo periodo non può essere confuso col primo, giacché quegli elementi si colorano in modo assai diverso. E per parlare di questo, bisogna rifarsi ancóra una volta alla Francia, poiché qui appunto s'inizia in modo chiaro e deciso, dopo la rovina del secondo Impero e l'avvento della Repubblica; specialmente per opera di Emilio Zola, il romanziere dei *Rougon-Macquart,* e il critico di *Le roman expérimental* e *Le naturalisme au théatre.* Difatti, la commedia *Dumas-Augier* può dirsi morta, quando — coi *Corbeaux* e *La Parisienne* di Enrico Becque — si afferma la nuova commedia.

Questa commedia, che chiameremo *sperimentale,* è

profondamente pessimista. Augier e Dumas ributtarono e combatterono l'ideale romantico, ma conservarono fede nella loro opera moralizzatrice, e fiducia nel perfezionamento degli uomini. Entrambi videro nel mondo i malvagi e i corrotti, ma non furono nemmeno ciechi dinanzi ad esempî di virtù; entrambi, conobbero la lotta ch'è fra il male ed il bene, ma credettero che questo, presto o tardi, trionfasse sempre su quello. Becque, invece, non crede all'efficacia morale dell'arte, né alla possibilità d'un perfezionamento etico della società. L'arte ha il dovere di nascondere, quanto è possibile, la *personalità* dell'autore: non deve, dunque, ammettere la discussione e il predicozzo, da cui appaia l'opposizione di chi scrive. In particolare, il dramma, non solo non avrà il *raisonneur* di dumasiana memoria; ma neppure si curerà di dimostrare una tèsi. Il suo vero ufficio sarà di riprodurre la realtà, di rappresentare *tranches de vie*.

Gli uomini sono egoisti, vigliacchi, pronti a tradire e spogliare l'amico; le donne, disoneste, eccettuate quelle che non furono tentate: e gli uni e le altre, dissimulanti le loro vergogne sotto la maschera dell'ipocrisia. Quei pochissimi, illusi e ingenui, che vogliono realizzare un ideale di superiore moralità, cadono ben presto, schiacciati dall'enorme maggioranza... È inutile, quindi, deformare la realtà con ubbie riformatrici. E però la formula drammatica novella è questa: rappresentare, senza alcun preconcetto e sentimento personale, la realtà smascherata e brutale.

Coerente allo spirito della commedia sperimentale, è la sua forma. L'amore, infatti, per la realtà brutalmente oggettiva, non può sopportare la tecnica della *pièce bien faite*. Abolizione, quindi, dell'*intrigue* complicata e romanzesca, anzi di ogni e qualsiasi *intrigue;* abolizione dei *colpi di scena* e dei *finali d'effetto,* e delle mille

altre sopravvivenze del meraviglioso melodrammatico: a questo è sostituita la massima semplicità e naturalezza. Il dialogo dev'esser foggiato su quello corrente, snodato, spezzettato, pieno d'irregolarità sintattiche e magari di sgrammaticature. Concludendo, si può dire che la commedia sperimentale sia la rappresentazione pessimista e amorale della realtà oggettiva, fatta con la maggiore economia di mezzi, senza *intrigue* e senza meraviglioso; e però, in quanto allo spirito, opera di rivolta e negazione, che, mentre sodisfa l'innato nostro piacere nel rilevare il lato più brutto della realtà, corrisponde al nihilismo morale, predominante in quegli anni, in Europa. In quanto alla forma, è rinnovellamento della commedia *classico-molieriana,* che fa a meno di ogni lenocinio teatrale, per presentare soltanto dei caratteri.

Tali particolarità della commedia *sperimentale* francese trovano la più alta espressione nel Teatro becquiano, e la loro esagerazione nel *Théâtre libre* dell'Antoine.

Il primo è costituito principalmente da *Les Corbeaux* e *La Parisienne. Les Corbeaux* ci presenta la famiglia di un ricchissimo industriale, prima e dopo la morte di costui: prima, riverita, tranquilla, felice; dopo, maltrattata, imbrogliata, in sfacelo. Meglio: ci presenta lo spettacolo indegno e rivoltante d'alcuni mascalzoni, che cercano trarre il miglior profitto da quella morte e dal dolore della famiglia. Il notaio, l'architetto, i fornitori, il socio d'industria, tutti sono d'accordo nella loro lugubre e immonda opera di *corvi*: peggiore fra tutti, il socio Teissier; ché, mentre finge d'essere il salvatore della famiglia, la rovina, ponendo per condizione del suo aiuto, la mano della fanciulla desiderata avidamente. — *La Parisienne* rappresenta un *ménage à trois,* nel quale l'amante ha ormai preso piede in casa dell'amico, mentre il marito non vede nulla, non sente nulla, non s'accor-

ge di nulla; egli anzi, ha persa coscienza della sua falsa posizione, e pensa, parla, agisce, come se fosse lui il marito. Al matrimonio legittimo s'è come sovrapposto un matrimonio illegittimo, che di quello ha gli stessi diritti e gli stessi guai; sicché Lafont, lo pseudo-marito, difende con calore i suoi diritti, il suo decoro e onore, contro il nuovo amante, che Clotilde si procura per facilitare la carriera al marito; e deve soffrire, peggio d'un marito, il morso della gelosia e lo scorno del tradimento. Questa commedia vuole offrirci, soprattutto, il tipo della donna che ha persa ogni coscienza di moralità, e fa le cose più immorali con la massima disinvoltura. Se appartenesse a una società, in cui fosse ammessa la poliandria, sarebbe ammirevole: incapace di passione, ama tuttavia con una certa sincerità, tanto il marito, al quale procura tutto il benessere d'una casa tenuta in ordine, e facilita la carriera sopportando l'antipatico Simpson; quanto l'amante, cui dona le ore non destinate alle faccende domestiche, e al quale ritorna, appena liberatosi di Simpson. È tranquilla, naturalmente gaia, e, in fondo, contenta tutti. Che donna ammirevole sarebbe Clotilde in una società poliandrica! Ma, poiché vive nella nostra società, che mostro d'immoralità!

Henry Becque è pessimista e amorale: dove trovate, nelle sue commedie, un personaggio che abbia almeno l'apparenza dell'onestà, e sia degno di rispetto? Chi mai pronunzia una parola, che suoni riprovazione per tale società? Egli vuol essere esatto riproduttore di uomini e cose contemporanee; e sdegna qualsiasi *intrigue*.

Esagerate ora queste caratteristiche, che nella commedia becquiana appaiono come qualità, fate che codesto pessimismo diventi una fissazione, una malattia, una moda; che codesta amoralità diventi feroce immoralità; che codesto esatto realismo diventi triviali-

tà; che codesta mancanza d'*intrigue* divenga soluzione d'ogni continuità; e avrete la *comédie rosse* del *Théâtre libre*. Lasciamo stare gli entusiasmi del Thalasso, per cui l'« *histoire du Théâtre libre, c'est l'histoire de notre Théâtre Contemporain, c'est l'histoire de nostre scène affranchie du joug de Scribe et de son école, l'histoire du procés intenté à la routine, l'histoire du théâtre francais se renouant aux saines traditions de la comédie française* » (*Le théâtre libre*, 1909). Ascoltiamo, piuttosto, il giudizio di Jean Jullien, uno dei primi e più notevoli scrittori di commedie *rosses*: « *La vie* — scrive egli nella prefazione all'opera del Thalasso — *comporte des laideurs que l'ancien théâtre s'était toujours efforcé de cacher... A ne voir les individus et les actes que sous le côté rosse, les suiveurs outranciers du mouvement dont Antoine avait été le promoteur, créèrent une nouvelle convention, la convention amère, à laquelle on donna le nom* Genre Théâtre Libre ».

Una convenzione; cioè una falsità. Si scambiò, insomma, il reale col triviale; e i nuovi personaggi furono scelti dai luridi bassifondi sociali, fra gli uomini degradati moralmente e intellettualmente; e poi si ripeterono a sazietà, diventando veri e propri *poncifs*: il piccolo borghese, l'ubbriaco, la prostituta, il ladro, l'assassino, l'idiota, l'*apache*. Le scene si svolsero nelle corsie dell'ospedale, o in qualche stamberga, o bordello, o bettola, e furono di violenza e di sangue, espresse in un gergo orribile.

Alcuni autori, come il Jullien, il Salandri e l'Ancey, cercarono evitare gli eccessi, e ben presto s'allontanarono da quel genere; altri, come il Méténier e il De Lorde, si compiacquero appunto degli eccessi, e continuarono a battere la stessa strada, anche dopo la soppressione del *Théâtre Libre* (1896), alimentando il re-

pertorio del *Grand Guignol,* ultima degenerazione del naturalismo drammatico francese.

Può darsi che l'opera dell'Antoine, senza essere gloriosa, quale la credono i suoi entusiastici ammiratori, sia stata utile a dare il colpo di grazia allo *scribismo*: « *mais le principal service que nous ont rendu ses auteurs* — diciamo pure col Doumic — *a été de discréditer la formule même dont ils se recommandaient* ».

***

In Italia, il secondo periodo del naturalismo drammatico può e deve chiamarsi *verista,* giacché fa parte importante di quel largo movimento letterario, che prese nome dal *verismo.*

Esso comprende un decennio di feconda e geniale attività (1884-1893), durante il quale, furono rappresentati *Cavalleria rusticana* ('87) e *In portineria* ('85) del Verga; *Le vergini* ('87) e *La moglie ideale* ('91) del Praga; *Giacinta* ('88) del Capuana; *Tristi amori* ('91) del Giacosa; *La trilogia di Dorina* ('89) del Rovetta; *Le Rozeno* ('91) di Camillo A. Traversi; *Maschere* ('93) del Bracco; vale a dire, le opere migliori del Teatro verista. Sicché basta tener presenti queste sole, perché si possa precisare le caratteristiche della nuova fioritura drammatica italiana.

In queste commedie, la trama consiste in un puro e semplice *fatto di cronaca;* in un avvenimento, cioè, che non ha nulla d'eccezionale. — In *Cavalleria rusticana,* è un carrettiere che, saputa la tresca della moglie per la denunzia dell'innamorata del ganzo, sfida il suo oltraggiatore alle coltellate, e l'ammazza; in *Giacinta,* una adultera che, abbandonata dall'amante, s'avvelena alla presenza del marito, paralitico e incosciente; nelle *Rozeno,* una ragazza, figlia d'una *demi-mondaine,* ven-

duta dalla stessa madre a un ricchissimo signore, la quale si butta in un canale di Venezia, quando si accorge di non essere più amata dall'uomo, che ella ha veramente adorato.

Oppure, la favola consiste in un fatto di carattere intimo, più o meno delicato e vergognoso. — Nelle *Vergini* è una donna, che, brutalmente violentata da bambina, confessa, alla vigilia delle nozze, il suo segreto allo sposo, e n'è respinta; nella *Moglie ideale,* una maritata, che, pur avendo un amante, sa continuare ad essere un'ottima massaia; in *Tristi amori* e in *Maschere* si scopre un adulterio, senza che accadano scene di violenza; *La trilogia di Dorina* è la storia d'una ragazza povera, istitutrice prima, poi allieva d'un maestrucolo di musica, e, in ultimo, aiutata dalla sua bellezza, celebre artista di canto.

In ogni caso, la commedia poggia su una *situazione* semplice e chiara, che esclude ogni complicazione d'intreccio. L'autore non pensa a meravigliare lo spettatore; vuole commuoverlo, rappresentando quella stessa realtà, che sperimentiamo tutt'i giorni; e però l'importante è dato dai caratteri, che devono servire a rappresentarci gli *ambienti.* Ambienti semicorrotti, o corrotti del tutto: *interiori,* familiari, in cui si annida il tradimento sotto le apparenze della più scrupolosa dignità, come nella *Moglie ideale* e in *Tristi amori;* case equivoche, come nelle *Vergini* e in *Giacinta;* bordelli, come nelle *Rozeno.* Caratteri che sono piuttosto *macchiette,* ossia personaggi appena sbozzati, caratteristici per qualche tratto superficiale: donnine allegre, come, per esempio, Matilde, Irma e Valentina delle *Rozeno,* e Selene e Ninì delle *Vergini;* maestri di musica d'infimo ordine, onesti sin quando lo permetta il bisogno, come Giacomo Suardi delle *Rozeno,* o imbroglioni e disonesti, come il Costantini della *Trilogia di Dorina;* vitaioli scettici e

sciocchi, come Niccolino della *Trilogia;* mantenuti, come Stefano delle *Rozeno;* bari e ricattatori, come Fabrizio Arceri di *Tristi amori.*

La realtà è riprodotta con livore, o almeno con accoramento. Essa appare ingiusta e cattiva, perché i malvagi prevalgono sui buoni e i generosi; perché gli uomini onesti sono traditi dalle mogli, e le donne capaci d'amare sono abbandonate dagli uomini mediocri; perché, insomma, nella lotta fra il bene ed il male, è sempre questo il trionfatore. Invano Lidia Rozeno tenta redimersi con la maternità; invano Dorina vuole conservare la sua illibatezza: v'è come una fatalità che costringe l'una a rimanere nell'onta o a morire, l'altra a discendere nel fango.

Quanto alla forma, si nota una grande rapidità d'azione, svolgentesi in scene brevi e nervose, che non diluiscono, ma condensano, tendendo a ridurre tutto al puro necessario, con reticenze, sottintesi, irregolarità sintattiche, e magari parole dialettali.

Il Capuana, prefazionando la sua *Giacinta,* nel '90, affermava: « Scrivendo questa commedia, intendevo innanzi tutto persuadermi fino a qual punto si potesse *semplificare la condotta dell'azione e la forma del dialogo* nell'arte drammatica contemporanea... *Semplificare l'azione* voleva dire per me sbarazzarle (le commedie) di gran parte di quelle convenzioni che il lungo uso e l'abuso, anche di scrittori di grandissimo ingegno, hanno talmente mescolate con quelle che costituiscono l'essenza dell'arte drammatica, da farle credere erroneamente della medesima natura di essa e perciò in egual grado rispettabile, anzi intangibili. *Semplificare la forma del dialogo* voleva dire per me mettere da parte ogni vano ornamento, ogni fioritura malamente detta *letteraria,* proveniente dall'intervento della personalità dell'autore nella manifestazione dei pensieri e dei sen-

timenti dei personaggi; e, invece, servirsi di una forma schietta, rapida, tutta a scorci, a reticenze, a sbalzi, tali da dare proprio l'illusione del dialogo parlato, senza perdere, intanto, nessuna delle sue buone qualità d'opera d'arte ».

Ma, se il Capuana ha il merito di aver visto ben presto, con chiarezza di critico, in che consistesse la nuova riforma, e la novità del teatro realista; il Verga ha quello maggiore d'aver effettivamente composto, anche prima, il dramma, che non solo è la realizzazione della formula di codesto Teatro, in ciò che ha di più vero; ma, ne è anche la più alta espressione.

Cavalleria rusticana, infatti, poggia su un fatto di cronaca semplicissimo, senza particolari eccezionali e senza intreccio; dipinge con tocchi magistrali l'*ambiente* paesano, riproducendo usi e costumi, uomini e donne, d'un borgo siciliano; è animata da un soffio veramente tragico. Inoltre, la rapidità e densità della sua azione è stupefacente: in nove scene, tutto un dramma di passione è concluso. Il dialogo è sintatticamente irregolare; la lingua non è pura; ma appunto queste apparenti deficienze, sono, in realtà, coefficienti importantissimi, perché si abbia un'impressione violenta di verità grande e incomparabile.

Si vegga la quarta scena. — Lola è entrata in chiesa; Santuzza ha trattenuto Turiddu.

Turiddu — (*furibondo*) Ah! vedi cosa hai fatto?
Santuzza — Sì, lo vedo!
Turiddu — L'hai fatto apposta, dunque?
Santuzza — Sì, l'ho fatto apposta!
Turiddu — Ah! sangue di Giuda!
Santuzza — Ammazzami.
Turiddu — L'hai fatto apposta! l'hai fatto apposta!
Santuzza — Ammazzami, non me ne importa, via!
Turiddu — No, non voglio manco ammazzarti! (*per andare*).
Santuzza — Mi lasci?

Turiddu — Sì, questo ti meriti. (*Suona la campana dell'elevazione*).
Santuzza — Non mi lasciare, Turiddu! Senti questa campana che suona?
Turiddu — Non voglio essere menato pel naso, intendi?
Santuzza — Tu puoi camminarmi coi piedi sulla faccia. Ma essa, no!
Turiddu — Finiamola! me ne vado per troncare queste scenate!
Santuzza — Dove corri?
Turiddu — Dove mi pare... Vado a messa.
Santuzza — No, tu vai a far vedere alla gnà Lola che m'hai piantata qui per lei; che di me non t'importa!
Turiddu — Sei pazza!
Santuzza — Non ci andare, Turiddu! Non andare in chiesa a far peccato, oggi! Non mi fare quest'altro affronto di faccia a quella donna.
Turiddu — Tu piuttosto! vuoi farmi l'affronto di mostrare a tutto il mondo che non son padrone di muovere un passo; che mi tieni sotto la scarpa come un ragazzo!
Santuzza — Che te ne importa di quel che dice lei, se non mi vuoi far morire disperata?
Turiddu — Sei pazza!
Santuzza — Sì, è vero, son pazza! Non mi lasciare con questa pazzia in testa!
Turiddu — (*strappandosi da lei*) Finiamola, ti dico, mannaggia!
Santuzza — Turiddu! per questo Dio che scende nell'Ostia consacrata adesso, non mi lasciare per la gnà Lola! (*Turiddu via*) Ah! mala Pasqua a te!

Oppure l'ottava scena. — Turiddu e Alfio si sono sfidati a morte; Turiddu, prima del terribile duello rusticano, saluta Lola e la madre.

Lola — O compare Turiddu! In questo stato mi lasciate anche voi?
Turiddu — Non ci ho più nulla a che fare con voi. Adesso è finita fra noi due. Non avete visto che ci siamo abbracciati e baciati per la vita e per la morte con vostro marito? O madre.
Nunzia — (*affaccendandosi*) Che c'è ancora?
Turiddu — Vado per un servizio, madre. Non ne posso fare a

meno. Datemi la chiave del cancello, che esco dall'orto per far più presto. E voi, madre, abbracciatemi come quando sono andato soldato, e credevate che non avessi a tornar più, chè oggi è il giorno di Pasqua.

Nunzia — O che vai dicendo?

Turiddu — Dico così, come parla il vino, che ne ho bevuto un dito di soverchio, e vado a far quattro passi per dar aria al cervello. E se mai... alla Santa, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi, madre. (*Entra in casa*).

Qui la *letteratura* non ha niente che vedere; la natura parla la sua voce profonda ed universale. La concisione è ormai agli estremi limiti, oltre i quali degenererebbe in oscurità ed artificio; ma così, come ci appare, è stupenda. Chi s'accorge di leggere un'opera teatrale? Chi scorge il mestiere, l'istrionismo, il cancro della massima parte dei drammaturghi italiani e stranieri? Il Verga si libera, d'un tratto, delle così dette esigenze sceniche, imposte dalla tradizione; e fa trionfare un lavoro, modestissimo nell'apparenza, privo d'intreccio, senza alcun problema morale, quando ancóra si rappresentavano con plauso le commedie sociali del Ferrari; un lavoro, dove si introducono contadini a parlare proprio il loro linguaggio rude e violento, e agire secondo una psicologia rudimentale e selvaggia, quando ancóra si accoglievano con favore *idillî montanini* e *campestri,* alla Marenco. Tanto è vero, come scriveva il Becque, nella prefazione alle *Soirées parisiennes,* che « pel vero ingegno, non c'è misura che tenga; l'originalità abbatte ogni vecchia convenzione e ne crea delle nuove ».

Se dunque, ora, vogliamo sintetizzare in una formula definitiva le caratteristiche del teatro verista italiano, diremo che esso è, come il dramma sperimentale francese, la rappresentazione pessimista ed amorale della realtà, fatta con la maggiore economia di mezzi, senza intreccio e senza meraviglioso. Il che non stupisce, solo

che si consideri come la nostra nuova fioritura drammatica derivi, direttamente e indirettamente, dal naturalismo francese: «ossia attraverso novelle e romanzi italiani, scritti per ispirazione di opere *naturaliste* francesi o per immediata imitazione del dramma sperimentale francese, nelle sue due forme di commedia becquiana e di commedia *rosse*».

Tuttavia, è d'uopo riconoscere, fra i due Teatri, una differenza d'intonazione. Il pessimismo, infatti, è nell'uno, d'una amarezza di fiele, d'un livore di rabbia, sicché tutto abbatte, oltraggia ed esecra; nell'altro, se non proprio roseo, certo assai meno amaro, assai meno livido. Nell'uno, soffia e stride il vento della ribellione e dell'anarchia; nell'altro, spira e geme il venticello della satira leggera; il primo, ferocemente antiborghese; il secondo, piuttosto borghese.

In realtà, il verismo drammatico italiano si compiacque e si contentò di ritrarre la piccola e grande borghesia italiana, facendo passare dinanzi allo spettatore figure e figuri di dubbia moralità, di ristretta mentalità, d'ideali meschini. Lo stesso commediografo verista fu essenzialmente borghese; e, se il suo borghesismo può apparire talvolta superiore a quello comune, in fondo egli resta sempre nel cerchio dell'idealità borghese.

***

Giuseppe Giacosa, Marco Praga e Girolamo Rovetta sono i rappresentanti più illustri del verismo drammatico borghese in Italia. Prima di parlare di loro, tuttavia, giova mettere nella sua vera luce il Teatro di Giovanni Verga (1), che, nella storia del verismo drammatico, occupa un posto davvero singolare.

(1) N. nel 1840 a Catania; m. nel 1922.

Com'è noto, infatti, il Verga affrontò per il primo, nell' '84, con *Cavalleria rusticana,* le scene, portando il novissimo verbo naturalista a immediato contatto col grande pubblico, e provocando discussioni e polemiche, da parte della critica; sicché, per merito suo, fu di molto facilitata la via agli ardimenti successivi dei Giacosa, Praga, Rovetta. Se non che, *Cavalleria rusticana,* insigne capolavoro, non si prestava a diventare un vero e proprio modello. L'ambiente riprodotto, specialissimo; la violenza istintiva delle passioni, eccezionale; la brevità, non meno eccezionale di quell'unico atto; la stessa rude potenza, personalissima, dell'Autore; tutto ciò, contribuiva a fare, di quella, un'opera inimitabile. E però si spiega come quegli stessi critici, che nel' '84 avevano gridato ai quattro venti, iniziarsi col dramma verghiano un'èra novella, affermassero, appena quattro anni dopo, essere il Giacosa, con *Tristi amori,* un innovatore. In realtà, l'uno aveva annunziato l'avvento del verismo sulle scene italiane; l'altro, meno personale ed eccezionale, offriva finalmente, con la sua commedia, d'*ambiente* borghese, di passioni comuni, d'energica struttura, il modello imitabile. Il Verga, del resto, non perseverò molto; ché, anzi, dopo le « scene popolari in due atti », *In portineria,* le quali furono rappresentate, senza grandi approvazioni, l'anno seguente a *Cavalleria,* tacque fino al '96, (*La lupa*) per poi pubblicare i due « bozzetti scenici », *La caccia al Lupo, La caccia alla Volpe,* nel 1902, e il dramma, *Dal tuo al mio,* nel 1905. Onde aveva ragione il Morello, quando scriveva: « Il Verga non aprì il mare come Mosè per far passare un popolo: aprì una via in piena luce di sole, nel teatro italiano, per far passare semplicemente qualche gruppo di persone vive. Ma dopo la *Cavalleria rusticana* chiudere la via non sarebbe stato più possibi-

le. I contemporanei dovevano ormai passare per quella » [1].

« Qualche gruppo di persone vive »... Infatti, questo grande scrittore popola i suoi drammi, come le sue novelle e i suoi romanzi, di figure energicamente delineate e piene di vita. Non è facile, per esempio, tralasciando le macchiette, specialmente numerose ne *La lupa* e *In portineria,* dimenticare il capitalista esoso di *Dal tuo al mio,* o quel minatore, che, dopo aver fatta propaganda d'idee rivoluzionarie, quando, divenuto proprietario d'una piccola miniera, la vede assalire dagli stessi suoi compagni in rivolta, spiana il fucile contro di loro; né quel marito tradito di *Caccia al lupo,* che rinchiude in casa i due amanti, e vi rientra, accompagnato da un manipolo d'amici, soltanto quando sente la voce della moglie, che chiama aiuto contro l'amante, vile e brutale. Ma particolarmente notevoli sono *Malia* e *Mara* (*In portineria* e *La lupa*): l'una, dolorosa figura di fanciulla, che piega come un fiore delicato sotto un male inesorabile, e più ancora, sotto l'angoscia del suo amore; l'altra, « giovinetta delicata e triste, quasi la colpa non sua le pesasse sul capo biondo, e non osasse fissare in viso alla gente i begli occhi timidi », la quale, sottomessa alla madre prima di sposare l'amato, diventa poi furente contro di lei, quando la scellerata tenta rubarle di nuovo il marito. E, sopra ogni altra, veramente stupende appaiono Santuzza di *Cavalleria rusticana* e gnà Pina de *La lupa.*

Certo, quest'ultime si somigliano per la violenza del loro amore: « Sì, compare Turiddu — dice Santuzza — siete padrone di scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello, se volete, che vi leccherei le mani come un cane ». E l'altra, poiché l'uomo che adora, non

[1] *Rassegna internazionale,* luglio 1902.

le bada: «... E vi lasciate morire la gente dinanzi!... E voi voltate la testa dall'altra parte!... » (*dopo un breve silenzio, coi gomiti sui ginocchi e il mento fra le mani, quasi soffocata dalla passione dolorosa*)

Garofano pomposo, dolce amore,
dimmelo tu, come ti debbo amare!...

Nanni — O che volete, infine, gnà Pina?

Pina — (*chinandosi su di lui, viso contro viso con un suono rauco e inarticolato di belva*) Voglio te!...

Amano ambedue con impeto selvaggio; e, se l'una è abbandonata, si vendica fulmineamente, causando a Turiddu la morte; se l'altra è respinta, dà a Nanni la figlia per averlo presso di sé, e vincerlo. — Tuttavia, quanto diverse! Santuzza sente profondamente il disonore d'essere l'amante di Turiddu: ha pudore, senso morale, sentimento religioso. Se la madre di Turiddu l'invita a entrare in casa, ella rifiuta: è disonorata! Se altri l'esorta a sentir la messa di Pasqua, ella non entra in chiesa: è in peccato mortale! — Pina, invece, ha perso ogni pudore e senso morale: del suo amore non fa mistero a nessuno, nemmeno alla figlia; e si mette fra questa e lo sposo, invidiosa della sua felicità. Gli è che l'amore ha la sua fatalità: è fatale che l'amore di Pina sia la perdizione di Nanni, e la sua morte stessa.

Pina — (*fosca, come parlando tra sè*) No! non ce n'è confessori per le madri come me... — Ti pare che non lo sappia? Le madri come me andrebbero bruciate vive!... Dovrebbero mangiarsele i cani, le madri come me!... E tu pure che mi tieni nell'inferno!... Pei capelli!... Come una pazza!... Hai un bell'andare a confessarti... Il diavolo ci ha legati insieme!

Nanni — (*brandendo una scure, furioso*) Ah!... lo rompo io il legame!

Pina — (*voltandosi verso di lui, col petto nudo, come a sfidarlo*) Finiscila! Via! Colle tue mani!
Nanni — (*la spinge sotto la tettoia, cogli occhi pazzi d'ira e di orrore, la scure omicida in alto, urlando colla schiuma alla bocca*) Ah!... ah! Il diavolo siete?...

Quest'ultimo grido richiama l'altro con cui termina *Cavalleria*: « Hanno ammazzato compare Turiddu! »; ed è uno scoppio di vera tragicità.

Tragicità: non crediamo affatto d'esagerare. In *Cavalleria* e *La lupa*, infatti, è il senso dell'amore che uccide, il senso della fatalità, il senso della morte. V'è, insieme, il senso religioso, particolarmente adatto a creare l'atmosfera tragica: non per nulla l'azione di *Cavalleria* si svolge nel giorno di Pasqua, e quella del secondo atto de *La lupa* nel giorno di Venerdì santo: « La mala Pasqua a voi! »: grida Santuzza contro l'adultero Turiddu, che va a contaminare il tempio, in giorno tanto solenne. E il cielo l'ascolta, e vendica, si direbbe, non tanto l'amore tradito, quanto il sacrilegio. Così, Pina, che viene a turbare la felicità della figlia, facendo ricadere nel peccato Nanni, che s'è appena confessato e purificato; riceve il terribile castigo non tanto da Nanni, quanto dalla giustizia divina: « Ah! ah! Il diavolo siete? ». — Sicché, il senso d'orrore fisico, che le due uccisioni finali c'incuterebbero per se stesse, diventa sacro, e propriamente tragico terrore.

Da ciò è chiaro come il Verga occupi nel quadro del verismo drammatico, un posto singolarissimo: pel valore storico del suo primo dramma, e soprattutto pel suo spirito tragico, affatto estraneo da qualsiasi sentimento meschinamente borghese.

***

Della triade verista borghese, Giuseppe Giacosa è il più celebrato.

Già parlammo di lui, nella *prima parte*, e dicemmo com'egli debba considerarsi (a parte il Cossa) il più notevole dei neo-romantici; certo, appunto come autore di « leggende » e di « drammi medievali », s'affermò e trionfò sulle scene. Tuttavia, non c'è dubbio che l'autore di *Tristi amori* (1888), *Come le foglie* (1900), *Il più forte* (1904), sia più significativo e importante del precedente.

Il Giacosa, infatti, sensibilissimo a ogni mutamento dello spirito pubblico, d'ingegno agilissimo e pronto a conquistare e far propria ogni nuova espressione d'arte, intuì súbito l'importanza del movimento *verista*, e, mentre gli altri, neo-romantici e ferrariani, s'ostinavano a denigrarlo e deriderlo; scrisse di colpo *Tristi amori*, rinnegazione patente di tutto il suo passato artistico. — Come dovette stupire il gran pubblico della prima rappresentazione, in quella sera quaresimale romana, a non trovarsi più nei soliti *ambienti* giacosiani, vaporosi e decorativi; a non sentir più i soliti personaggi, spumeggganti di trine o risplendenti di corazze, parlare un linguaggio dolce e canoro! Esso si trovò, d'un tratto, in un umile tinello, in casa di un avvocato di provincia, dinanzi a personaggi della vita comune, che agivano e parlavano alla maniera borghese; e dovette assistere a scene dolorose, che s'intrecciavano con scene lievemente gaie; a scene profondamente patetiche, che si spezzavano per dar luogo ad altre, umilissime, di *ménage* familiare; e, insomma, a un'azione drammatica, che, non solo non concludeva col solito matrimonio, ma anzi non concludeva affatto... E se ne vendicò. Quando, dopo una scena di passione, alla fine del primo atto, quella stessa donna appassionata, che aveva amato e pianto pochi minuti prima, si mise a fare i conti della spesa (« Filetto venticinque, burro quindici, patate tre... »); un mormorio ostile di disapprovazio-

ne salì dalla platea ai palchi e in piccionaia; s'udì anche qualche sibilo, nonostante la presenza della Regina; quindi il dramma precipitò, e le proteste divennero altissime, all'ultime *battute,* quando il marito accoglieva di nuovo in casa l'adultera... Se non che, il giorno dopo, la critica fu unanime nell'esaltare la novissima opera del Giacosa; e poiché, in realtà, *Tristi amori* era una bellissima commedia, anche il pubblico, súbito dopo, l'applaudiva.

S'è già accennato all'importanza storica di *Tristi amori;* che, se non segna una rivoluzione del dramma, giacché la rivoluzione era già stata compiuta dal Becque, certamente conosciuto in Italia; né l'avvento della nuova scuola nel teatro, giacché il Verga aveva preceduto il Giacosa; certamente segna la prima applicazione italiana della formula becquiana nella sua integrità. E poiché non presentava le caratteristiche eccezionali di *Cavalleria rusticana,* svolgendo l'azione da un ambiente borghese, con spirito non discordante dalla moralità comune borghese; si comprende come divenisse il modello del nuovo Teatro.

Fa meraviglia che il Giacosa passasse con tanta sicurezza, e senza tirocinio, (purché non si vogliano considerare opere di tirocinio gl'innocenti *Acquazzoni in montagna* e *Resa a discrezione*), dal *neo-romanticismo* al *verismo.* Gli è che questo commediografo aveva una straordinaria duttilità d'ingegno, una grande facilità di assimilazione; sicché gli fu agevole trattare, non solo il dramma medievale e la commedia *verista,* ma anche il dramma ibseniano. — Il male è che la sua produzione, iniziatasi neo-romantica, e affermatasi verista, non procede regolarmente, secondo la direttiva segnata da *Tristi amori;* tant'è vero che a questa bellissima commedia tien dietro — chi lo crederebbe? — *La contessa di Challant,* e quindi — chi lo immaginerebbe? — l'at-

to ibseniano *I diritti dell'anima,* cui seguono *Come le foglie* e *Il più forte.* « *Inégal, divers, disparate* — rileva Muret ne *La littérature italienne d'aujourd'hui — tel il apparait au cours de sa carrière sinueuse et heurtée... A l'encontre de la nature, M. Giacosa, toute sa vie, aura procédé par sauts* ». — Sarebbe, questo, un segno di mancanza di profonda originalità?

Tralasciando per ora *I diritti dell'anima,* di cui occorrerà parlare più avanti, si può distinguere la produzione drammatica giacosiana in *neo-romantica* e *verista,* differenziate, non solo per quelle caratteristiche che limitano genericamente i dominî del neo-romanticismo e del verismo, ma anche per il fatto che, mentre nella prima non appare la personalità morale del poeta, nella seconda appare nitidamente.

Tristi amori, Come le foglie, Il più forte sono commedie piene di tristezza. La prima è la storia d'un amore colpevole. Emma tradisce il marito, probo e gentile, per un amico e collega di lui, Fabrizio. Non è l'adulterio volgare: essi s'amano veramente, e hanno rimorso del male che fanno; vorrebbero anzi lasciarsi, ma intanto l'amore li trattiene di giorno in giorno, e li perde. Il padre di Fabrizio, un conte rovinato e degradato, appone a una cambiale la firma falsa dell'avvocato Scarli, benefattore del figlio. La cosa si scopre: lo Scarli, dopo un primo momento d'indignazione, vuole salvare l'onore dell'amico e gli propone un vantaggioso accomodamento. Ma Fabrizio non vuole, non può accettare da colui alcun beneficio. E così, rifiutando, rispondendo evasivo, confondendosi, eccita i sospetti dello Scarli; il quale dai sospetti passa alla certezza, interrogando la moglie. Ah, l'orribile verità! Mentre l'uno, scacciato, fugge, pazzo di vergogna e disperazione, e l'altra è ai suoi piedi, implorando perdono, egli si lascia cadere su una sedia, a piangere e gemere come un fanciullo...

Che faranno, ora, i due amanti?... Essi stanno per fuggire insieme, quando la vista d'un balocco della sua bambina trattiene Emma, già incerta e riluttante. Il dovere e l'affetto materno si risvegliano imperiosi: « Guarda. Lei, sì, che crede di trovarmi, tornando. Domanderà di me, colla sua piccola voce cara! Tanto domanderà! che potranno risponderle?... Lei non sa nulla. Si avvezzerà certo a fare senza di me... ». Ella rimane: Fabrizio partirà solo. E il marito, che s'è allontanato di casa con la bambina, per lasciar Emma libera di riflettere e decidere, le dirà: « Non sei andata via. — Hai fatto bene. C'è la bambina! Capisci che non perdono. C'è la memoria che non si può distruggere. Ho creduto che tu andassi: e non te lo avrei impedito! Ma così potrò far meglio la parte mia, che è di procacciare uno stato a Gemma... — Noi siamo due associati in un'opera utile, e sarà così, per tutta la vita! Queste cose non finiscono... si trascinano disperatamente... ».

Come le foglie rappresenta la famiglia d'un ricco industriale, piombato d'un tratto nella povertà; famiglia che, non preparata alle crudeli lotte della vita, scivola di viltà in viltà, fino al disonore. Vanamente Massimo, un parente ingegnere, lavoratore entusiasta, cerca evitarne l'ultima rovina, aiutandola in tutt'i modi, e ammonendola. Giovanni Rosani è padre troppo poco energico: ingenuo e dolce, egli quasi non conosce il male, e però non sa prevederlo né scoprirlo. La sua giovane moglie, Giulia, è donna troppo frivola: si lascia corteggiare, accetta doni e perfino danaro, da' suoi corteggiatori, comincia a dare dei convegni: si perderà. Il figlio Tommy, vitaiolo bonaccione, allegro e spendereccio, è troppo disabituato dal lavoro; e, poiché una signora russa, di passato equivoco, gli presta con larghezza il danaro, non sa come restituirlo, la sposa. « Si di-

sperdono. Se ne vanno, se ne vanno »... Anche Nennele, la giovanetta figlia del Rosani, sta per andarsene, e per sempre; ma, mentre s'avvia a morire, il padre la sorprende e trattiene; e, poco dopo, aprendo la finestra per respirare l'aria della limpida notte lunare, vede là, sotto l'ombra d'un albero, un uomo: il cugino Massimo, che ha indovinato il suo segreto, e vigila per salvarla. E allora, il desiderio di vivere, di amare, di farsi amare, la prende tutta in un impeto di gioconda esaltazione: « È rimasto. Vigilava. È rimasto per me, ha capito... Vuoi che lo chiami? Massimo! Vieni ».

Il più forte è il dramma d'un figlio, che scopre la disonestà (se non dinanzi al codice, dinanzi alla morale umana) del padre, da lui ritenuto sempre uomo integerrimo e buono, negli affari non meno che nell'intimità della famiglia; è, insieme, il dramma d'un padre, che, dopo aver lavorato aspramente per quarant'anni, per assicurare una grande fortuna al figlio che adora, vede, da questo stesso, rinnegata tutta la sua vita.

Silvio — ... E non lasciamoci con parole aspre nè amare. Restiamo quello che fummo nel passato. Un padre e un figlio che si adorano, disposti a dare la vita l'uno per l'altro.
Cesare — Oh, più che la vita saprei dare per te.
Silvio — Ci vedremo ogni anno sul lago.
Cesare — Già, nella casa di tua madre!
Silvio — Tu verrai a Roma...
Cesare — Nella tua! Terreno neutro sempre! (*Lungo silenzio. S'alza*). Non abbiamo a dirci altro, eh?
Silvio — Altro di queste cose. (*Tutti e due stanno un momento a guardarsi con tenerezza angosciosa. Silvio fa un movimento come per abbracciare suo padre*).
Cesare — (*respingendo dolcemente*) No, no, no. Ah, no, ah, no. (*Si avvia con passo pesante verso le sue stanze*).

Queste commedie rivelano certamente una visione assai triste della realtà. Gli amici tradiscono, le mogli non mantengono la fede, i figli, a torto o a ragione,

rinnegano il padre. E non soltanto quelli che ricevono il male, ma pur quelli, che lo fanno, ne soffrono: non solo l'avv. Scarli, ma anche Emma e Fabrizio; non solo Cesare, ma anche Silvio... Tuttavia, senti che questa tristezza non è profonda, e neppure amara. Ché, di fronte ai cattivi, ci sono i buoni; e i cattivi stessi non sono mai malvagi, non mancando mai, in fondo a loro, un piccolo fiore di purità e d'amore. Niente giustifica i cattivi; ma quante cose li scusano! La cattiva educazione, la grande passione, i pregiudizî sociali... Il giudice non assolve, ma tempera di molto la condanna. Così Emma, che dimentica i suoi doveri di sposa, è certo condannabile, ma non imperdonabile, perché li dimentica per un amore sincero. E poi, non è profondo, in lei, l'amore materno? Quale esemplare di soavità, in Nennele; di solida onestà, in Massimo; di rettitudine, in Silvio; di profonda e illuminata bontà, in Giulio Scarli! Se, nei peccatori, l'animo buono e sereno del poeta si mostra, per l'indulgenza con cui sono presentati; negli altri si rivela tutto, trovando gli accenti più vibranti e sinceri.

In verità, la coscienza del Giacosa, perfettamente equilibrata, né si sdegna eccessivamente per le colpe degli uomini, né s'esalta per alcun ideale sovrumano; sicché nelle sue opere è impossibile sorprendere il ghigno del sarcasmo o sentire il soffio della lirica.

Quanto all'arte del Giacosa, diremo che ogni sua commedia è solidamente costruita, secondo schemi robusti e resistenti, o mediante intrecci, che quasi non appaiono, tanta è l'abilità dell'artefice; e senza dubbio, il dialogo è eletto, sebbene non sempre così rapido e vivace, come si vorrebbe. L'autore non è, certo, un mestierante: è un sapiente costruttore, che della sua abilità tecnica si serve, per esprimere il suo senso particolare della vita, e insieme, avvalorare i suoi pregi d'osservazione. Se

non che, come codesto senso della vita non è profondo, così codesti pregi d'osservazione non sono eccezionali. Bisogna, cioè, riconoscere che questo commediografo riesce molto felice nel riprodurre *ambienti* borghesi e aristocratici: basta ricordare i primi atti di *Tristi amori* e del *Più forte,* nei quali, rispettivamente, sono rappresentati un *interno* borghese e un altro aristocratico, con ammirabile fedeltà; e personaggi, come il timido procuratore Ranetti, e il degradato conte Ettore di *Tristi amori,* la leggerissima Giulia e il vitaiolo Tommy di *Come le foglie,* l'intellettuale Flora e il cinico Edoardo del *Più forte,* tutti disegnati con bella snellezza di linee. Ma si deve convenire che queste non possono dirsi grandi figure; e nemmeno quelle, che, nell'intenzione dell'autore, dovevano esserlo.

Nennele, gentile e soave fanciulla, che mantiene la sua purezza illibata, pur nella dissoluzione della famiglia, piange silenziosamente sullo sfacelo di essa, e disperata, decide di morire; è appena sbozzata. Massimo, rude, buono, pieno di rettitudine e di buon senso, che aiuta la famiglia dello zio, cerca emendare e indirizzare nella via del lavoro e dell'onore, i cugini impreparati alla lotta, e ama Nennele segretamente, appare insufficientemente. Il dolore spasimante dell'una, l'amore ardente dell'altro, non sono rappresentati in pieno; sicché ci sorprende, in fine, la risoluzione tragica dell'una, la romantica veglia notturna al lume di luna dell'altro.

Figure più complesse appaiono Emma di *Tristi amori* e Cesare Nalli del *Più forte;* e, tuttavia, anche queste non s'elevano molto di sulla schiera delle creature mediocri. Emma, combattuta fra i varî sentimenti di madre, sposa e amante; Cesare, severo negli affari fino alla crudeltà, buono in famiglia fino alla debolezza, che magnifici caratteri potevano diventare! Eppure, il conflitto intimo dell'una non appare, che in una scena del-

l'ultimo atto, quand'ella, vista la bambola della figlioletta, mentre sta per fuggire con l'amante, sente in sé, potente, la voce di madre; nelle altre scene, si mostra soprattutto timorosa d'essere scoperta dal marito. Allo stesso modo, il vivissimo contrasto fra le due coscienze, fra le due morali, coesistenti nell'altro, non è fatto sentire efficacemente. In verità, tranne una o due, tutte le scene ci mostrano Cesare, quale dispensatore di grazie, ottimo sposo e padre; sicché il personaggio si riduce, press'a poco, al solito papà, che adora il figlio, ed è pronto a fare qualsiasi sacrifizio per lui.

Il Giacosa, in conclusione, sa ritrarre con facilità e buon gusto, *ambienti* e tipi della vita comune, ma non sa penetrare profondamente nelle anime, non ne sa scoprire gl'intimi segreti, e insomma non riesce a creare grandi figure.

Se quindi, ripensando all'intera opera giacosiana, volessimo definirla, la diremmo opera complessa d'un ingegno elettissimo, singolarmente colto, fine e robusto, retto da una coscienza buona e serena: niente di più, ma niente di meno.

***

Un uomo di mondo, che molto ha osservato ed esperimentato, e molto avendo appreso dalla vita, s'è formata una sua propria, piccola filosofia, non benevola né cordiale, anzi ironica ed amara: tale si presenta ne' suoi drammi e romanzi GEROLAMO ROVETTA [1].

Il quale deve, certo, qualcosa al Giacosa per il suo deciso atteggiamento verista; ma se ne distingue assai, per l'indole particolare. Ché, infatti, l'uno studia la società con simpatia e fiducia, sicuro di trovare sempre,

[1] N. a Verona nel 1853; m. nel 1910.

nel grigio quadro, una nota vivace di letizia e bontà; l'altro, senza simpatia e con una certa diffidenza, sicuro di non incontrar la virtù, e qualsiasi nobile sentimento, se non per eccezione. E però, mentre l'uno tratta i suoi personaggi con indulgenza profonda, di tutte le loro azioni, anche colpevoli, facendo risaltare il lato migliore; l'altro li tratta con indifferenza, e quasi con ostilità. Il Giacosa ha fede in qualche cosa: nella sostanziale bontà degli uomini, nel loro graduale perfezionamento morale. Il Rovetta non ha fede in nulla; constata, e la constatazione è tutt'altro che consolante. Essa, in fondo, si riduce ad affermare che, a questo mondo, non c'è giustizia; tanto meno, nella società contemporanea, in cui frequentissimi sono gli esempî di uomini loschi, che con la potenza del danaro, riescono a far dimenticare ogni loro colpa, e di uomini probi, che, non avendo altro scudo, se non la propria rettitudine, rimangono vittime della birbanteria altrui.

Guardate Pompeo Barbetta (*I Barbarò*), che s'è arricchito coi mezzi più vergognosi, dando in mano alla polizia austriaca il padrone, rubando una gran somma di danaro, consegnatagli dallo stesso padrone, fondando una banca clandestina d'usura, espropriando ville e campagne di debitori con vili tranelli. Basta che distribuisca un buon numero di biglietti di banca, e faccia una ricca donazione a un ospedale, perché egli divenga, con larghissimo plauso, deputato; anzi, sia portato alle stelle, come filantropo. Osservate, invece, Francesco Quarnarolo (*La realtà*), che s'è tutto votato alla causa collettivista, e per essa s'è spogliato de' suoi averi. Dopo quello che ha sofferto — in famiglia per la moglie indegna; fuori di famiglia, per le lotte politiche sleali e vili — v'è un momento, in cui tutto gli è favorevole: la cooperativa, da lui fondata, prospera oltre ogni speranza, gli amici l'adorano, la figlia sta per maritar-

si, e l'amore di Anna Santer, creatura affascinante, gli sorride come non mai... Ma è un momento: una voce calunniosa, partita non si sa da chi, e corsa di bocca in bocca, fra i suoi compagni, lo accusa d'aver estorta, per ambizione politica, una grossa somma di danaro, affidatagli dalla moglie per l'educazione della figlia. Francesco non ha, né può avere, prove in contrario; la voce prende consistenza; gl'invidiosi e i malvagi soffiano sul fuoco; sicché, a poco a poco, egli si vede abbandonato da tutti, anche da quelli che credeva più fidi; è costretto ad allontanarsi dalla cooperativa; e, mentre Anna Santer scompare, Sofia è abbandonata dal fidanzato. Umiliazione, onta e fame; e già si preannunzia l'arresto per un opuscolo rivoluzionario... Francesco e Sofia, in una sera di disperazione, si guardano mutamente, si comprendono, decidono di morire.

Ma v'è di peggio: l'onestà esiste... ma fino a quando non sia messa alla prova. Vedete Carlo Moretti (*I disonesti*): egli è, o crede essere, il contabile rigido, scrupoloso, che preferirebbe morire, piuttosto che commettere la più piccola indelicatezza; e però si crede in diritto di mostrarsi spietato verso un collega colpevole. « Pensa che essi hanno tre figli... »: gli fa osservare la moglie pietosa. Ed egli, sicuro: « Ma appunto il pensiero dei figli doveva dare al Fornaris la forza di restare onesto ». Ebbene, quest'uomo fa troppo affidamento sulle sue forze: la vita gli è stata finora così facile! Difatti, alla prima occasione, in un momento d'esaltazione, si appropria del denaro, restituito da quello stesso collega ch'egli aveva, poco prima, condannato senza indulgenza. Il benessere, che Carlo credeva effetto della saggia amministrazione della moglie, era dovuto, in gran parte, alla protezione del principale. Carlo, da certe note e conti trovati nelle tasche di costui, ucciso da un operaio, finalmente sa. Oltre al dolore del marito oltrag-

giato, sente l'onta dinanzi alla gente, che forse ha creduto al suo tacito consenso. E, allora, perde il lume della ragione; e, poiché si presenta un fornitore con un grosso conto da pagare, egli si serve del danaro del collega; e, affinché la gente veda che, morto il principale, tutto rimane come prima, continua a sottrarre metodicamente il danaro dalla cassa. Ed ecco un disonesto di più. « Non si nasce disonesti! »: grida Carlo, mentre sta per fuggire dalla sua casa infamata. Il Rovetta vuol dire che, se non si nasce disonesti, tuttavia basta la più piccola occasione per diventarlo.

Ora, tali costatazioni d'ingiustizia sociale e di debolezza umana sono bensì d'un osservatore esperto, naturalmente ironico ed amaro; ma certo non rivelano un'acutezza straordinaria. Che i buoni e i cattivi non sieno premiati o puniti, secondo quanto loro precisamente competa, tutti vedono e capiscono; che l'occasione faccia l'uomo ladro, è addirittura un proverbio; che nella vita, bisogna farsi lupo coi lupi, occorre appartarsi, come Marino de *La realtà;* e occorra non perdersi fra le nebbie dell'ideale, ma tener sempre il piede a terra, questa, insomma, è un'umile filosofia, che la maggior parte degli uomini professano e applicano tranquillamente.

Rovetta è uno scettico, arguto, malizioso e amaro, semplicemente; e però non predica, non moraleggia, non pensa nemmeno che un'opera letteraria possa emendare i cattivi costumi. Stato d'animo, che si riflette limpidamente in quelle, che solo le opere migliori del Rovetta: la *Baraonda,* il romanzo più bello, *La Trilogia di Dorina,* la commedia più geniale. Il mondo d'affaristi, imbroglioni e ciarlatani, che s'agita con meravigliosa confusione nel romanzo, e trova la sua magnifica incarnazione in Matteo Cantasirena; il triplice mondo — aristocratico, miserabile ed equivoco — che appare ne

La trilogia di Dorina; sono rappresentati, non dirò con simpatia, ma nemmeno con antipatia. Si sente, che l'autore ha avuto momenti di disgusto, non mai d'indignazione; anzi, spesso, si è divertito.

Lasciando stare il romanzo, e soffermandoci sulla commedia, tutt'i personaggi, che sono intorno a Dorina, e contribuiscono a rovinare moralmente la candida fanciulla, e la stessa Dorina, nell'ultima sua trasformazione; sono delineati con rapidi tocchi, tutt'altro che odiosi. Niccolino può indignarci, come indigna Dorina, quando le propone d'essere la sua amante; ma, — e nel primo atto, quando ne è innamoratissimo, e nel terzo, quando ne è preso con ardente e gelosa sensualità — ci si presenta come un bamboccione, che merita tutt'al più, il castigo che gli è inflitto: sposare Dorina, proprio quando questa ha persa l'ingenuità e purezza. I coniugi Costantini, l'uno maestro di musica, ex-tenore sfiatato, l'altra ex-*prima donna,* ci fanno ridere, disponendoci l'animo all'indulgenza. Dorina, infine, così soave nel primo atto, così commovente nel secondo, mostra tanta grazia e gentile civetteria, nell'ultimo, che anche qui ci piace e seduce.

Notate che nessun carattere tragico vitale è uscito dalla mente fecondissima di questo scrittore; e che le figure più fresche rovettiane appartengono al numero delle macchiette comiche. S'è già detto di Niccolino e dei coniugi Costantini. Aggiungiamo Orlando Orlandi dei *Disonesti,* il letterato che ha il romanzo già tutto nella mente, diviso in parti e capitoli: « non resta altro che scriverlo »; Don Aurelio Castellanzo di *Alla città di Roma,* che corteggia la padrona, facendo grandi compere; Giacomino di *Romanticismo,* che diventa patriotta e cospiratore, per aver fischiata una ballerina, amante di un ufficiale austriaco. Una grande *macchietta* può considerarsi il protagonista di *Re burlone,* ridanciano, buo-

no a modo suo, pieno di superstizioni e paure. Gli stessi uomini grandi, quando non appaiono sbiaditi, come Molière in *Molière e sua moglie,* sono ridotti alle umili proporzioni della macchietta, come il Foscolo e il Rossini di *Principio di secolo.*

Ora, tutto ciò dimostra come il Rovetta sia da considerare un eccellente autore di second'ordine. « Eccellente », perché pochissimi possono vantare una tale felice creativa, ma « di second'ordine », giacché di solito osserva e ritrae piccole particolarità esteriori. Certo, le commedie migliori del primo periodo rovettiano — *Alla città di Roma* (1888), *La Trilogia di Dorina* (1889), *I disonesti* (1892), *La realtà* (1895) — sono solidamente costruite e hanno un dialogo nervoso, vivace, efficacissimo; ma, di tutti i loro personaggi, nessuno ha una vita intima ricca, con un fondo d'umanità universale; nessuno è veramente appassionato.

Per il Rovetta, l'amore stesso è un gioco elegante e squisito, in cui sono impegnati tanti piccoli impulsi, più o meno volgari, come la vanità, la gelosia, la sensualità, la curiosità; e niente di più: veggasi *Il giorno della cresima.* E, anche se non è un semplice gioco, rimane un sentimento inferiore, che vien subordinato facilmente ad altri sentimenti, interessi, preoccupazioni. Carlo Moretti dei *Disonesti,* scoperto l'adulterio, si rammarica non tanto del suo amore oltraggiato, quanto di quello che avrà detto, o sarà per dire, la gente. Andrea Borsieri di *Alla città di Roma,* riconosciuta l'infedeltà della moglie, piange e strepita, ma non lascia andar via quella donna, per timore ch'ella non vada a fargli concorrenza in altro negozio. Questo autore, insomma, vede l'amore con l'occhio d'un vitaiolo, che molto ha goduto e non ha amato veramente mai; e per questo, come per ogni altro sentimento, la sua psicologia è rudimentale, affatto insufficiente.

Cesare Levi osservò, una volta, assai acutamente, che il Rovetta « ha degli autori vernacoli tutte le attitudini e tutte le caratteristiche: oso dire che il meglio del suo Teatro non è che il Teatro dialettale: di ambiente di costumi, di personaggi caratteristici di una data regione, larvato sotto il manto del Teatro italiano » [1]. Difatti, il *verismo,* inteso nel senso più gretto, porta ad una tale umiltà di pensiero, di rappresentazione e di forma, quale si trova, solitamente, nel Teatro dialettale; e il Rovetta fece appunto questo *verismo*, per l'indole del suo ingegno, inetto alle grandi concezioni e creazioni.

Di tale inettitudine, egli ebbe forse qualche sentore, se, nel 1909, dopo tredici anni di vivissima attività verista, accusò lo stesso verismo di volgarità, accingendosi a opere diverse: « La verità — scriveva nella prefazione di *Romanticismo* — è caduta oggi in un realismo così volgare, che il pubblico vuole ancora della verità, ma inviluppata, questa volta, entro un certo idealismo poetico ». E, a *Principio di secolo* (1896) fece seguire *Romanticismo* (1901), *Il Re burlone* (1905), *Molière e sua moglie* (1909), drammi storici, coi quali il Rovetta intendeva uscire dal cerchio della vita contemporanea, e spaziare nei campi del passato, i primi tre riferendosi alla storia d'Italia del primo cinquantennio del secolo decimonono; l'ultimo, alla Francia del Re Sole... Ma — ahimé — quale illusione! La realtà contemporanea non è mai piccola o volgare, quando sia guardata con occhio di poeta: la poesia non è nelle cose, ma in noi. Pertanto, il nostro commediografo rimase, pur nei drammi storici, quello che era; anzi, peggiorato, con una diminuzione di spontaneità, naturalezza e buona osservazione, e una più scoperta povertà fantastica.

---

[1] *Rivista teatrale italiana,* 1910 (fasc. 4°).

***

Col Giacosa e il Rovetta, compie la triade verista Marco Praga ([1]), specialmente per due commedie bellissime — *Le vergini* (1889) e *La moglie ideale* (1890) — le quali, scritte in giovinezza, non furono superate da alcun'altra opera posteriore, e restano le commedie più significative di questo robusto temperamento drammatico.

Tolto un mediocre romanzo e alcuni bei racconti di vita teatrale, il Praga ha dedicata l'intera sua attività al teatro; ma essa non è stata molto feconda, né molto felice. Tuttavia, chi la consideri con serenità, deve riconoscere all'autore un personalissimo vigore, che lo differenzia da ogni altro commediografo, e lo fa degno del massimo rispetto. Distinguiamo pure, in essa, tre momenti; e diciamo che il primo (*L'amico, Le Vergini, La moglie ideale*) è il più sincero e creativo; il secondo (*L'innamorata, Alleluja, L'erede, Il bell'Apollo, La nonna*) è il meno artistico; il terzo (*La morale della favola, L'ondina, La crisi*) ha valore, come ritorno del primo momento, dopo l'esperienza del secondo. Ma occorre tener conto di tutt'e tre i momenti, se si voglia avere una idea completa del temperamento artistico praghiano, nelle sue principali caratteristiche.

Le quali sono: l'ironia, che giunge fino al sarcasmo; la violenza; la curiosità psicologica paradossale. L'ironia, la sentite fin nei titoli delle commedie del primo gruppo. «*L'amico*» è il solito intimo di famiglia, amico del marito, amante della moglie; «*Le vergini*» sono quelle che, pochi anni dopo, il Prévost chiamò *demi-vierges,* a imitazione delle *demi-mondaines* dumasiane; quelle, per cui «i fiori d'arancio non sono il gran tesoro

([1]) N. a Milano nel 1862; m. nel 1929.

che ogni fanciulla inconsciamente possiede e che porta in dono all'uomo che ama e che le dà il suo nome. I fiori d'arancio che hanno sacrosantamente il diritto di portare, rappresentano in esse l'apice della corruzione più sopraffina: e non li lasceranno cogliere che da un innamorato cretino che le sposi, o da un botanico... ricchissimo che ami adornar le sue serre dei fiori più vari e costosi». «*La moglie ideale*» è la donna, che «avendo un amante, si conserva una buona moglie, affettuosa verso il marito; che evita gli scandali e l'infelicità dei figli e mantiene la pace in casa, una pace vera e sincera, non fittizia e di convenzione».

La violenza è palese, specie nelle commedie del secondo gruppo. Nell'*Innamorata,* la protagonista ama con passione il marito, e, poiché n'è abbandonata e non ha più speranza di riconquistarlo, si uccide in sua presenza. In *Alleluja,* un uomo è costretto a simulare un'esteriore giocondità, contrastante con l'orribile, intima angoscia, che deve nascondere. Scoperta l'infedeltà della moglie, egli fa che durino, dinanzi al mondo, i più affettuosi rapporti fra loro, perché la figlia cresca nell'illusione dell'onestà materna, e ne tragga l'esempio. Ma invano: dopo molti anni, anche la figlia tradisce il marito. Di qui, un incalzare di scene d'ira, d'odio, d'angoscia, di disperazione. Ne *L'erede,* un ricco signore, una notte, deflora una ragazza, al suo servizio; la quale sarà poi sposata dal figlio, che vuol riparare all'onta del padre.

La curiosità psicologica appare particolarmente nelle ultime commedie: nella *Morale della favola,* in cui è rappresentato il caso psicologico d'una donna, intimamente onesta, che, concessasi in un momento di languore sensuale, non si sente degna d'oltrepassare la soglia della sua casa, e ritorna all'amante, che ora si accorge di non amare, né d'aver mai amato veramente; nella

Crisi, che presenta un tipo singolare di donna, amata follemente dal marito, innamorata anch'ella di lui, ma che sarà tutta sua, soltanto dopo una *crisi,* cioè un adulterio, da lei stessa confessato al marito.

Spirito sarcastico, violento, paradossale, comprendete quanto il Praga differisca dal Giacosa, morbido e delicato riproduttore d'idee e di stati d'animo tutt'altro che straordinarî; e dal Rovetta, ironico caricaturista e psicologo superficiale.

Se non che, è chiaro come sia difficile con un tale temperamento mantenersi nei limiti, richiesti dall'arte: la violenza infatti, degenera agevolmente nella teatralità, che sbalordisce e non dà tempo a riflettere; il paradosso si riduce ad essere facilmente uno sterile sforzo d'immaginazione, un veicolo di falsità. Né il Praga seppe evitar sempre questi pericoli; ché, infatti, la violenza del suo temperamento, non governata dal senso della misura, gli fece concepire scene di parossismo passionale, contrasti veementi d'anime, antitesi crude di situazioni, *finali* impressionanti; la sua tendenza al paradosso gli fece immaginare casi psicologici stranissimi, tutt'altro che persuasivi. D'altra parte, il sarcasmo, essendo uno stato d'animo negativo, in quanto esclude la simpatia, mentre la creazione ha bisogno appunto di questa; doveva necessariamente inaridire ben presto la vena del commediografo.

Ma, se è vero che lo stesso temperamento riuscì esiziale all'opera complessiva di Marco Praga, rendendola violenta, falsa e arida; non è men vero ch'esso solo poteva produrre *Le vergini* e *La moglie ideale,* in cui, difatti, esso si ritrova integralmente, infrenato da uno squisito buon gusto, o senso perfetto della misura, e avvalorato da una genuina forza di creazione.

Una vedova con tre figlie da maritare: la signora Delfina Tossi con Ninì, Selene e Paolina. Povera si-

gnora! Ma essa è una donna navigata, e sa il fatto suo. Infatti, la sua casa s'apre ospitale ai giovanotti della città, che trovano in essa, se non proprio eleganza e distinzione, almeno il modo di passare allegramente la serata: vi si chiacchiera, si fa un po' di musica e qualche salto, vi si *flirta,* se non con Paolina, la maggiore delle tre sorelle, triste, timida e modesta, con Ninì e Selene, allegre, vivaci, graziosissime. In cambio, la signora Delfina accetta, e fa accettare dalle figlie, qualche regaluccio innocente, qualche invito a pranzo, al ristorante: « Se porti un regalo, saranno unicamente dei fiori o dei dolci; potrai anche offrire una veste... a patto che tu dica che si tratta di una stoffa speciale, che un amico ti ha mandato dalla China. Se le inviti a pranzo, per non avere un rifiuto, devi dichiarare che si festeggia il tuo compleanno... non importa, poi, se si ripete due volte in un mese... ». Qualche volta, Delfina deve chiudere un occhio. Ma sono così vivaci quelle benedette figliuole! E poi, devono pur maritarsi.. Si badi: questa mamma agisce così, un po' per necessità, un po' per sciocchezza; non pensa al male, almeno a quello irreparabile. E, del resto, Vittorio Olgiati, un assiduo di casa Tossi, che conosce vita e miracoli delle due signorine più allegre, ci rassicura pienamente della loro intangibilità. Prive di senso morale e raffinatamente corrotte, sono capaci di tutto, fuorché di sacrificare la loro purezza materiale: esse si concederanno soltanto allo sposo, o a un amante ricchissimo.

Ora, in tale ambiente da commedia o da farsa, presentatoci con vivezza di colori e di movimenti nel prim'atto, si delinea nel secondo, e scoppia nei due ultimi atti, una tragedia di anime, giacché di Paolina, che « ha tutte le caratteristiche esteriori di quelle fanciulle che si dicono comunemente *di buona famiglia.* Riservata, modesta, taciturna... C'è di buono che non

si vede quasi mai: è come non esistesse: è la massaia di casa. Non interessa, ma non disturba»; di Paolina, dico, s'innamora Dario, che interpreta quel pallore e quella tristezza come prove del disagio di lei in tale ambiente. E però pensa sposarla. Paolina, che alle parole infiammate di Dario, s'è profondamente commossa, esita, rilutta, poi si abbandona al suo bacio. Ma l'oblio è breve: ché non appena ella si sveglia da quella specie di sogno, ha un gesto di disperazione: «Dario, no... Dario!...». — Perché? — Perché, alla vigilia delle nozze, che per lei voglion dire l'appagamento d'un grande amore e la liberazione da una famiglia tanto diversa da lei, Paolina si mostra triste, accorata, titubante negli atti e nelle parole?... Ed ecco, alla fine del terz'atto, allorché è annunziato un tale, che dev'essere testimonio della cerimonia nuziale, ella ritrova il suo coraggio in un impeto irrefrenabile di disperazione, e grida a Dario di non poter essere sua moglie.

Tutto si spiegherà nell'ultim'atto. Paolina, a diciassette anni, per ingenuità, era stata l'amante d'un vecchio amico di famiglia, quello stesso che avrebbe ora preteso di fare da testimone nelle nozze. Ma, appena commesso l'irreparabile fallo, ne aveva compresa tutta la gravità; e, poiché l'amante non aveva voluto sposarla, s'era rinchiusa in un silenzio disperato, nulla più desiderando, se non d'espiare. Di qui, le riluttanze all'amore di Dario, finalmente vinte dall'insistenza di lui, dall'illusione di poter rinascere a nuova vita, fatta degna dal martirio di tanti anni. Ma quando il ricordo della colpa ritorna, incarnato nella bieca persona del seduttore, il sogno svanisce, e la realtà, brutalmente, si impone: ella deve parlare, avvenga quello che può.

Che farà ora Dario? Vorrà essere generoso fino a perdonare e obliare, riconoscendo che il solo fatto della confessione dimostra l'onestà profonda di quella po-

vera anima torturata? Oppure, per scrupoli volgari, la abbandonerà al suo destino di vergogna e dolore?... Dario, in questa prova decisiva, si rivela quale veramente è: un pover'uomo, un uomo comune. Poiché, infatti, lo punge il desiderio di lei, e poiché, d'altra parte, ha terrore del ridicolo, e vergogna del suo stesso amore, propone a Paolina d'esserne l'amante. Ma Paolina, pur senza astio, rifiuta: « No! e non dire una parola di più, perché mi offendi... Sì, mi offendi: e oggi, oggi, ho il diritto di essere rispettata... (*colle lagrime nella voce*). Sino a ieri che t'ingannavo, per amore sia pure, ma t'ingannavo, se tu avessi saputo da tutt'altri che da me il mio passato, avresti avuto il diritto di propormi quello che ora mi proponi... (*con un fil di voce*) e l'avrei accettato, forse... Oggi no! Ti vergogni tu di propormelo, perché vuoi fuggire, all'insaputa di tutti; ti vergogni di amarmi... e vuoi che io accetti questo amore?... ». E, poiché l'altro l'accusa di aver confessato, essendo certa del perdono, ella aggiunge in tono disperato: « ... Oh! Dario, tutto è finito tra noi, per sempre... Tu lo vedi... nessun legame, di nessuna natura è più possibile tra di noi... Ebbene, in questo momento ti giuro che la mia confessione fu sincera, che fu un impulso dell'anima, che l'ho fatta senza calcolo alcuno... Ma, dopo questa confessione, io mi sento superiore a te. Non ti debbo più nulla... Non puoi rimproverarmi di nulla... E non ti ho cercato, non avrei tentato di rivederti... Sei tornato, tu, per offendermi. Addio!... ».

Quando la tela si alza nel prim'atto della *Moglie ideale,* un simpatico *interno* di famigliuola borghese ci si presenta. Una saletta da pranzo, appena dopo cena: la mamma in poltrona, a sfogliare giornali illustrati e di mode; il babbo e Giannino, sono ancora a tavola per la frutta e il caffè. I tre parlano quetamente, in tono molto affettuoso: Giulia, specialmente, ha tante

gentilezze, tante parole amorevoli e dolci per Andrea e Giannino! A questo raccomanda lo studio e l'ubbidienza; a quello, di non lavorar troppo, se non vuol logorarsi la salute: stia piuttosto con lei, che s'annoia — oh, come s'annoia! — quand'egli è lontano... Che bisogno c'è, per esempio, ora, di andar fuori di nuovo? — Eh, gli affari sono gli affari! — E il buon marito sorride, beato, delle stizze graziose, delle bizze adorabili della moglie perfetta... Vuole che ritorni presto? Ritornerà presto. Intanto, la lascia in compagnia di Gustavo, l'amico sopraggiunto a domandargli informazioni sul conto del fratello, agente di cambio e suo collega. Saluta in fretta e se ne va. — « Abbiti cura. Prendi la carrozza! » — gli raccomanda amorosamente la moglie. Poi chiude la porta con cura, si volge verso Gustavo, e gli butta le braccia al collo...

Gustavo è il suo amante da molti mesi. Lei è ancóra innamorata; l'altro non più, e già pensa d'abbandonarla, e poiché ha paura di dirlo, ostenta grande freddezza, per farglielo finalmente capire. Giulia se n'accorge, indovina, ma non si dispera: è troppo sicura di se stessa. « Non mi ami più? Non mi ami più?... È possibile?... Gli è che ti ho abituato male: ti ho amato, ti amo troppo! — Ti annoio! Sei così sicuro del mio amore!... »; e gli dà un bacio ardente sulla bocca. Il dialogo s'interrompe per il ritorno del marito: Giulia ridiventa, di botto, la buona moglie, l'ottima mamma di prima. Gustavo se ne va. Andrea confida alla moglie il pericolo gravissimo, che corre il fratello di Gustavo per alcune speculazioni di borsa. Si lasciano, per andare a dormire. Il marito fa per baciarla; l'altra si schermisce: « Tu sai che vengo poi a salutarti! », gli dice in tono di affettuoso rimprovero.

Il dialogo dei due amanti si riallaccia nel secondo, in casa di Gustavo, dove Giulia s'è recata, con insolita

imprudenza, approfittando della partenza del marito, non tanto per avvisare l'amante del pericolo che corre il fratello, quanto per ottenere spiegazioni su ciò che le ha detto e scritto la sera avanti. « Mi scrivi che dobbiamo lasciarci... Perché? Per fare una cosa qualsiasi, a questo mondo, ci ha da essere una ragione. Dunque? Perché lasciarci? Che c'è mutato fra noi?... Io t'amo, tu mi ami... ». La sua sicurezza paralizza l'amante, che non ha il coraggio d'insistere. Ella fruga dappertutto: nulla! Bene: potrà tornare a casa, tranquilla. « Che supplizio... »: si lascia sfuggire Gustavo, sulle spine. E lei, interrompendolo, buttandogli le braccia al collo: « Povera vittima, povera vittima! Che supplizio essere amato così, nevvero?... Hai ragione, ti amo troppo, ti amo troppo! ». Ma ecco che, inatteso da entrambi, entra Andrea: vede la moglie, e, stupito, severissimo, le domanda come mai si trovi lì. — « Io? Probabilmente per la stessa ragione che ha condotto te »: risponde Giulia, calmissima; voleva avvisare in tempo il signor Gustavo, per il fratello. La scusa è buona: il marito si calma, ridiventa, anzi, lieto, sicché finisce col fare i complimenti a Gustavo per il suo prossimo matrimonio. — « Non credere di sposarla! » mormora Giulia all'amante, minacciosa, mentre se ne va, a braccetto del marito.

Ma la minaccia non ha séguito. Giulia ama Gustavo, ma anche più la pace in famiglia; e, poiché vuol mantenere questa, deve necessariamente rinunziare a quello. « All'amore per un uomo che non è vostro marito — dice, al terz'atto, un amico a Giulia — voi sacrificate tutto, per esso voi arrischiate tutto, sì, ma sino a quel punto in cui non è compromesso e non corre pericolo l'affetto per la vostra casa. Il giorno in cui il pericolo si affaccia, vi ritraete. Finché potete essere contemporaneamente la moglie e l'amante, lo siete con tutta la

passione, con tutto l'entusiasmo. Quando bisogna essere o l'una soltanto, o l'altra, sacrificate l'amante. Voi recitate nella commedia dell'amore: commedia appassionata, se volete, ma commedia a lieto fine... ». Almeno a fine pacifico: ché Giulia rinunzia a Gustavo, solo a patto ch'egli diradi le visite a poco a poco, in modo che Andrea non si metta in sospetto.

Come vedete, le caratteristiche dell'ingegno praghiano si ritrovano tutte in queste due commedie. Ne *Le vergini* l'ironia appare nel titolo, nelle protagoniste, Ninì e Selene rappresentando il contrasto fra l'onestà materiale e l'intima corruzione, Paolina, fra l'impurità materiale e l'onestà spirituale; nella diversità del loro destino, le più colpevoli essendo felici nella loro perfetta incoscienza, la meno colpevole essendo martoriata per tutta la vita; infine, nella stessa persona di Dario, che, a parole, è un eroe, un salvatore, ma, alla prova, è come tutti gli altri. Ne *La moglie ideale,* l'ironia è anche più patente: ironico il titolo; ironico il contrasto fra la regolarità apparente di quella famiglia e la sua effettiva irregolarità; ironica l'antitesi psicologica, di cui Giulia è l'incarnazione, della moglie che, mentre tradisce, sa dare l'illusione della perfetta fedeltà; ironica, infine, la rappresentazione di quell'amante, che non vale né più né meno di tutti gli altri ladruncoli d'onore. La curiosità psicologica si rivela nello studio attento e finissimo dell'anima di Paolina e di Giulia, vere protagoniste delle due commedie; e in quest'ultima appare particolarmente paradossale. La violenza — pur sempre temperata e opportuna — appare in certe scene finali, come nel terz'atto de *Le vergini;* in certe apparizioni improvvise, come nel second'atto de *La moglie ideale;* in certe mutazioni rapide e impreviste d'atteggiamenti, come a metà del prim'atto de *La moglie ideale.* Così temperata,

questa violenza appare piuttosto energia; e lo stile, denso e rapido, se ne risente favorevolmente.

Bellissime commedie, dunque, *Le vergini* e *La moglie ideale;* e anche originali. Che se richiamano rispettivamente *Giacinta* del Capuana e *La Parisienne* del Becque; nell'un caso e nell'altro, *ambienti* e personaggi sono ripensati e rielaborati con nuova, personalissima forza di fantasia. Tant'è vero che *Le vergini,* ritraendo una famiglia di ambigui costumi, con maggior colore e naturalezza, e una donna rovinata fisicamente, ma pura e dignitosa nell'animo, con molto miglior senso di verità, riuscì migliore di *Giacinta;* e, d'altra parte, *La moglie ideale,* pur dipingendo la protagonista con minor sicurezza e potenza de *La Parisienne,* riuscì una cosa essenzialmente diversa, come ebbe a riconoscere e dimostrare, in un lucido articolo, Ferdinando Martini.

***

Giacosa, Rovetta e Praga sono gli esponenti più significativi del *verismo borghese italiano;* e, in fondo, costituiscono i tre *momenti* psicologici essenziali, secondo cui questo *verismo* contempla la realtà. Il primo è un uomo di fede, che non sa né vuol vedere nel dolore l'irrimediabile, nel male l'incorreggibile; il secondo, uno scettico, che scorge dappertutto male e dolore, e, piuttosto che protestare e commuoversi, preferisce far la parte dell'osservatore ironico; il terzo, un pessimista caustico, che satireggia senza sorridere mai.

Se ora, considerati gli astri maggiori, passiamo ai pianeti minori, erranti nell'orbita del *verismo,* troveremo Carlo Bertolazzi (autore dialettale ammirevole de *La gibigianna*), con quella *Lulù,* soprattutto, che presenta un tipo originalissimo di donna, che ama, ma, per un malefico e indomabile istinto, non riesce a mantenersi

fedele all'amato. E CAMILLO ANTONA TRAVERSI, specialmente con *Le Rozeno* (1891), nella quale è rappresentato addirittura un ambiente disonesto. Le sorelle Rozeno, infatti, sfruttano la loro bellezza, senza il minimo scrupolo; anzi, una di esse giunge sino all'obbrobrio di vendere, ad un attempato, ricchissimo signore, la figlia. Questa, incosciente, non si oppone; si opporrà, con tutta l'anima, ad altre indegnità, quando un amore grande e purificatore, con la conseguente maternità, le avranno maturata una coscienza. Mentre, infatti, la sua immonda famiglia spera grandi beneficî dal vecchio, entusiasta dell'inaspettata paternità; Lidia non dubita di confessare che il padre è il suo giovane amante. E corre da questo a dargli la gaudiosa notizia. Ma — ahimé! — Enrico Carlini è come tutti gli altri: non riconosce il nascituro, e, anzi, vuol sbarazzarsi dell'amante. E allora Lidia, delusa nell'amore, ferita nella sua dignità di madre, abbandonata da tutti, si precipita nella laguna. — Del Traversi sono pure notevoli alcuni *atti unici,* quali *Babbo Gournas* (1906), *In bordata* (1908), *Calvario* (1908), che possono dirsi il solo serio riflesso italiano di quello specialissimo teatro del *Grand-Guignol,* ultima derivazione del *Théâtre Libre,* inteso a procurare allo spettatore l'orrore fisico. Ma il suo nome rimarrà per *Le Rozeno.*

Superiori a entrambi, Giannino Antona Traversi e Sabatino Lopez.

GIANNINO ANTONA TRAVERSI [1], iniziata la sua attività letteraria, quando il *verismo* era ormai al tramonto (*La mattina dopo,* la sua prima commedia, è del 1898), si riallacciò ad esso, senza deliberato proposito e senza sforzo. Conoscendo, infatti, l'alta società, come quegli che vi era vissuto fin dalla nascita, ed avendo sortito

---

[1] N. a Milano nel 1860.

un temperamento ironico e mordace, si mise spontaneamente per quella via: solo che l'*ambiente* fu, questa volta, aristocratico, e gli strali dell'ironia furono indirizzati all'aristocrazia. In ciò consiste appunto la sua originalità: egli è veramente lo squisito pittore di quella classe, che, non premuta ad alcuna preoccupazione materiale, non sollecitata da alcun bisogno intellettuale, anneghittisce nell'ozio.

L'ozio è il padre dei vizî: proverbio vecchiotto, ma vero. Il Traversi ha il merito d'aver rappresentato, con vivezza ed efficacia, appunto questi vizî di aristocratici. Primo fra tutti, quello dell'amore: l'amore corrotto e corruttore, che della corruzione ha tutte le squisitezze e perversità. Nelle commedie di questo scrittore, l'amore vero non s'incontra che per eccezion: nel Viti della *Civetta* e in Raimondo dell'*Amica,* l'uno scultore, l'altro esploratore, entrambi fuori di quel mondo. S'incontra, invece, la leggerezza che lusinga, promette e in parte concede, per avidità di regali, come in Giulia Monti del *Braccialetto;* la civetteria, che si compiace d'eccitare, provocare ed esasperare, conducendo « con tutti i preliminari dell'amore fin sulla soglia dell'alcova... per il gusto di chiuderti le cortine in faccia, al momento migliore », come in Giulia Recanati de *La Civetta;* la sensualità calda, irruenta, egoisticamente avida di piacere ad altri, come nella protagonista di *Una moglie onesta;* l'ultima degradazione sensuale, infine, come nel Duca di Nemi de *La scuola del marito.* L'amore, perso il carattere di passione umana, capace di esaltare e rinnovare tutto uno spirito, diventa, in una società oziosa, la principale *occupazione;* e però decade dalla sua dignità, e s'avvilisce nella depravazione. Il primo stadio è il *flirt;* l'ultimo, innominabile.

Tolto questo pseudo-amore, tutto il resto è vanità ed

ipocrisia, le quali anzi entrano spesso anche in quello. Entra la vanità, per esempio, nello pseudo-amore del Conte Maraldi (*Per vanità*), che seduce, abbandona, poi vorrebbe riconquistare, donna Maria, per gloriarsene al circolo, e con qualche maligna amica di lei; entra l'ipocrisia in quello della Marchesa Ada (*La prima volta*), che finge avere i pudori, i rimorsi, i languori, gli abbandoni della donna onesta, mentre già mille sono state le sue avventure. Ma la vanità e l'ipocrisia, sono l'atmosfera, veramente rarefatta e soffocante, delle commedie mondane del Traversi, nelle quali tutto si dice e si fa, tranne che qualcosa di serio: si fa la corte e della maldicenza, si dicono galanterie e freddure, e tutt'al più si discute di moda. Il che è messo particolarmente in rilievo ne *I giorni più lieti,* dove due fidanzati che si vogliono bene, hanno disturbati e conturbati quei giorni d'aspettazione e di preparazione, che dovrebbero essere felici, per colpa di pregiudizî e riguardi di etichetta, sciocchi e ridicoli; ne *I martiri del lavoro,* dove due giovani sposi non trovano mai un momento da dedicarsi, tante sono le ore spese fuori di casa, secondo certe *convenienze* e certi *doveri* (patronati, società di beneficenza, comitati d'onore, banchetti, sedute al *club,* partite di caccia, *premières*); in *Carità mondana,* dov'è rappresentata la storia, non troppo edificante, d'una delle solite fiere di beneficenza, che son piuttosto fiere d'ambizioni, civetterie, vanità.

Capite bene che l'Autore non è certo favorevole al mondo, da lui stesso rappresentato; e, anzi, esercita largamente contro di esso la sua mordace ironia. Se non che, egli non è aspro, né aggressivo, né propriamente satirico. E tuttavia, nella sua ironia non è vera serenità, né vera indulgenza; il sogghigno bensì dell'uomo di mondo, scettico e amarognolo, che vede e nota le sciocchezze, le miserie, le debolezze, i vizî, le vergogne

degli altri, e sa tuttavia inchinarsi, da perfetto gentiluomo, dinanzi ad essi, impersonati come sono da belle e seducenti signore, e da signori eleganti. Si sente, insomma, che il Traversi è nato in quella stessa società deficiente e riprovevole, e ha con essa una segreta, sottile affinità: un po' simile a Umberto de *La civetta,* il quale ha capito a meraviglia la psicologia di Giulia e, pur riconoscendone la bassezza morale, continua a corteggiarla, onorarla, riverirla.

Codesta affinità si rivela anche nello stile leggero, pieghevole, tutto uno sfavillio di lumicini, ossia di giochi di parola, freddure, spiritosaggini, epigrammi. Inoltre, pel fatto che le migliori scene sono quelle di *flirt* e seduzione; ove appunto lo scrittore s'oblia completamente, sparendo fin l'ombra del moralista, e profilandosi un piccolo, modernissimo Don Giovanni, maestro nell'elegante e raffinata schermaglia d'amore.

Nella fedele ed elegante riproduzione della società aristocratica, fatta con l'ironia arguta e mordace d'uno scettico e garbato uomo di mondo, consiste dunque la originalità di Giannino A. Traversi. Ma appunto in ciò che costituisce la sua originalità, si annidano due gravi difetti: la mancanza di forte coesione, e la deficienza di profonda umanità.

Per essere, infatti, fedele riproduttore d'ambiente, l'autore si crede autorizzato a ricamare, intorno all'azione centrale, esilissima, una serie numerosissima di scene, le quali spesso non hanno alcun legame con quell'azione, che n'è come aduggiata e soffocata. Separata, per esempio, ne *La scuola del marito,* ciò che s'appartiene all'idea fondamentale, da ciò che è contorno: vedrete, non senza stupore, che quell'idea è svolta solo in due o tre scene, mentre tutto il resto è semplicemente accessorio. Allo stesso modo, il caso di due anime che si credono unite da un sentimento superiore di amicizia,

e, invece, a poco a poco, lo sentono trasformarsi in amore; caso, che doveva essere l'oggetto de *L'amica;* non mostra un energico rilievo rappresentativo, confuso e quasi dimenticato nella brillante fantasmagoria d'innumerevoli scene d'*ambiente*. E ciò spiega anche perché le commedie del Traversi facciano l'impressione di essere tante ripetizioni di una stessa commedia: se infatti l'idea prima e fondamentale di ognuna cambia, il resto non muta, e questo prevalendo su quella, finisce con annegarla e perderla in se stesso.

Ma il nostro commediografo cadde in un altro e più grave errore. Giacché, per essere fedele riproduttore di ambienti, egli volle rappresentare gli *aristocratici,* unicamente e semplicemente come tali, e così, dimenticò la loro umanità essenziale, cioè quel fondo umano che insomma rimane, anche negli esseri più lontani della sincerità e spontaneità naturale. I suoi personaggi sono piuttosto schizzi, abbozzi, caricature, e fanno troppo spirito, troppo si pavoneggiano dinanzi allo specchio, e troppo spesso hanno il torto di rassomigliarsi. Si sa: l'abito di società è lo stesso per tutti...

In realtà, il Traversi non sa immaginare situazioni e contrasti d'animo, il cui svolgimento richieda una vasta tela; né creare personaggi, che abbiano vera ricchezza psicologia e vera vitalità. La sua ispirazione è corta e frammentaria; i suoi *motivi* sono appena *spunti*. Pure, quando codesta ispirazione non sia artificiosamente sforzata, né codesti spunti sieno diluiti, si hanno bensì soltanto *scene uniche* e *atti unici,* ma le une e gli altri riescono veri gioielli. *Per vanità* è una scena sola; il *Braccialetto* è un atto solo; ma, nel loro genere, possono dirsi due piccoli capolavori: tanta è la finezza e arguzia dell'umorismo, la semplicità armonica e giudiziosa delle trovate, la squisitezza profumata del dialogo.

Il Traversi è l'autore per eccellenza dell'*atto unico,* della *bluette,* del *lever de rideau.* Tuttavia, sarebbe ingiusto non ricordare *La civetta,* commedia in tre atti, in cui l'autore sembra aver fatto lo sforzo più geniale. Disegnata con linee snelle e sobrie, tutte necessarie alla figurazione complessiva, essa ha al suo centro un carattere di singolare evidenza, quale sarebbe vano ricercare in altra commedia dello stesso scrittore: il che non deve sorprendere, quando si pensi che *La civetta,* per la sua stessa natura, si prestava perfettamente a essere ritratta da una musa, che di quella ha tutte le qualità. E però direi che la Marchesa Giulia non è soltanto la più vitale creatura del Traversi, bensì il simbolo stesso della sua arte singolare.

Sabatino Lopez ([1]) suole dirsi orgoglioso d'aver súbito riconosciuta la grandezza di Becque, e di essersi messo senz'altro, e per sempre, alla sua scuola. Ora, non nego che una certa traccia becquiana si possa trovare nella sua produzione; ma è chiaro che l'ironia lopeziana rimane ben lontana dal sarcasmo livido e feroce del francese, così come, tra l'intensità e densità dialogica molieriana di questo e la fluidità dell'altro, corre una bella differenza. In fondo, mi pare che il riferimento al Becque sia esatto, solo se si consideri, genericamente, l'influenza di quello sul movimento veristico italiano, e quindi anche sul Lopez di *Ninetta* ('95). Se non che, questa commedia contiene, insomma, quanto di più personale sarò svolto dal Lopez nell'età matura; e tale originalità ci richiama piuttosto la tradizione toscana paesana, che *Les corbeaux* e *La Parisienne.*

Se considero in blocco la produzione teatrale di Lopez, mi appare súbito una duplice tendenza: quella drammatica, a forti tinte, con l'azione incalzante e lo-

---

([1]) N. a Livorno nel 1867.

gicamente incatenata; quella comica, a tinte leggiere, con particolari, còlti dalla realtà quotidiana, con svolgimento più sciolto, e non perciò meno vivace. La prima mi sembra assai meno sincera della seconda: voglio dire che la passione non è sentita profondamente dal Lopez, né nella forma più alta e spirituale, né in quella più bassa e sensuale; e però gli stessi drammi d'amore e di dolore meglio riusciti — *Tutto l'amore* ('03) e *Bufere* ('07) — non finiscono col persuadere, anche se commuovono. Manca in essi quel non so che di delicato e profondo, di forsennato e terribile, in cui si manifesta la vera tragicità dell'amore.

Quando, invece, l'amore si mantiene in limiti discreti — che sono anche limiti ordinarî —, un po' interessati e un po' sentimentali, un po' ironici e un po' convenzionali, non generando il dramma, ma appena la commedia; Lopez sa trovare le parole più vere, le scene più espressive e convincenti. Ma s'intende che, in tal caso, l'amore passa in seconda linea, e il vero scopo si rivela nella pittura del costume contemporaneo.

Pittura ironica. E tale ironia è amara in *Ninetta,* dove una donna, abbandonata quand'è madre, è ripresa dall'amante, quando questi è stato tradito dalla sua giovane sposa, e quella è stata costretta a prostituirsi. Amarissima, ne *La morale che corre* ('04), e ne *La donna d'altri* ('06), dove una cameriera è scacciata quando, amando sinceramente, pecca, ed è ricercata e desiderata dallo stesso antico padrone, quando è diventata *cocotte;* e dove un amante prova tutt'i tormenti e le gelosie d'un legittimo marito (qui, Becque c'entra per qualcosa). Amarognola, nel *Brutto e le belle* ('10), ove si mostra come anche un brutto possa piacere alla naturale, o perversa, curiosità delle donne; ne *La nostra pelle* ('12), che dimostra, paradossalmente, come l'aver compiuto, una volta, un atto generoso, o eroico, porti per conse-

guenza l'abuso di tale generosità da parte degli altri; nel *Terzo marito* ('13), che cerca persuaderci della necessità, imposta dalle convenzioni sociali, di agire talvolta disonestamente, per salvarsi dal ridicolo. Pittura ironica, infine, senz'alcuna punta d'autentica amarezza, ne *La buona figliuola* ('09), ove una mantenuta salva dal disonore la sorellina, raggranellando una certa somma, necessaria al suo matrimonio, chissà in che maniera; e ne *La signora Rosa* ('28), in cui una buona mamma approfitta d'una certa simpatia del padrone del suo figliuolo, per salvar questo dalla prigione.

In queste commedie di costume contemporaneo riconosco il Lopez più genuino: non solo il Toscano ironico e frizzante, bensì anche l'osservatore curioso e penetrante, lo smascheratore sorridente delle menzogne convenzionali, il verista che preferisce la fedeltà, magari incolore della fotografia, alla falsità chiassosa oleografica. Tuttavia, anche tra queste commedie, farei una distinzione di valore, secondo che l'ironia sia più o meno amara, e i personaggi principali appaiano più o meno degni di disprezzo. Mi sembra, cioè, che le commedie migliori sieno appunto quelle, in cui personaggio principale è una donna, disonesta agli occhi del mondo, eppur buona, in fondo, e disinteressata: Ninetta, p. es., del lavoro omonimo; Giuditta de *La morale che corre*; Cesarina de *La buona figliola*. Ottima, fra tutte, questa ultima commedia, dove la protagonista ha persa qualsiasi traccia di drammaticità, ancóra esistente in Ninetta e Giuditta; e la sua bontà è più limpida e generosa; e la vicenda, leggiadramente sfumata, anziché, come altrove, incisa duramente.

Tali essendo le qualità del Lopez, s'indovinano i difetti. Essi appaiono scoperti in commedie, come *Il principe azzurro* ('10) e *Mario e Maria* ('15), troppo tenui nell'ideazione ed esecuzione, troppo poco profondi nel-

lo studio dei caratteri, troppo facili nei motti di spirito. In verità, il pericolo maggiore di quest'arte è l'eccessiva facilità; che tuttavia, quando non è evitata (come accade per il *Teatro color di rosa*), ha almeno il merito di offrire ai bravi filodrammatici produzioni oneste e liete, ben preferibili al repertorio *basso-romantico,* ancóra in auge in certi piccoli ambienti di provincia.

D'altra parte, se spesso, invece di anime, troviamo nelle commedie lopeziane caricature, macchiette, fantocci; bisogna aggiungere che talvolta la caricatura somiglia all'originale, la macchietta a un personaggio compiuto, il fantoccio a una persona viva. Così Giobatta di *Parodi & C.,* caricatura del mercante genovese, o piuttosto ritratto tipico.

Infine, il Lopez ha il merito, non troppo comune, di far parlare a' suoi personaggi il più nitido e puro italiano, superando tutte le difficoltà, presunte o reali, che si parano dinanzi a' nostri commediografi, i quali non vogliano riuscire accademicamente letterarî, e neppure intendano ricorrere al vernacolo né tanto meno cadere nel gergo franco-italiano, predominante, purtroppo, sui palcoscenici italiani.

***

A questo punto, potremmo fare molte citazioni di autori, seguaci più o meno fedeli del verismo. Per brevità, ci contenteremo di ricordare Alfredo Testoni, che con le sue commedie italiane (egli è anche autore notevole di commedie *bolognesi*), quali *Quel non so che,* e *Fra due guanciali,* rappresenta una speciale sfumatura del verismo, pencolante tra la *pochade* e la commedia dialettale. Inoltre, Silvio Zambaldi, Lucio d'Ambra, Alessandro Varaldo, Oreste Poggio, accoglienti tuttavia, in parte, le conquiste dello psicologismo novecentista.

V

Il quadro del verismo italiano non sarebbe compiuto, se tacessimo del *teatro dialettale,* vissuto bensì ai margini di quello e, in genere, della tradizione drammatica italiana, ma tuttavia provvisto d'una propria vitalità, e capace di creare opere di prim'ordine.

Pertanto, non dimenticheremo, pel teatro « milanese », il Bertolazzi, autore della sapida e dolorosa *Gibigianna* ('98), e Edoardo Ferravilla, grande attore e creatore di tipi umoristici, diventati proverbiali (Massinelli, il maestro Pastizza, Tecoppa, Panera, ecc.).

Pel teatro « fiorentino », tutto appartenente al '900, e ricchissimo, citeremo Augusto Novelli, geniale iniziatore di quello, con *L'acqua cheta* e *Acqua passata* (entrambi del 1908), che rimangono le cose più felici di quest'autore e di tutto quel teatro: popolate di figurine e macchiette còlte dal vero, scoppiettanti di brio, e ispirate al più solido buonsenso popolano. E Ferdinando Paolieri per il fresco e colorito *Pateracchio* ('10).

Truculento, il teatro « romanesco » dell'attore Gastone Monaldi; buffonesco e grottesco, quello interpretato, e modificato a suo talento, da Ettore Petrolini.

Ridanciano e insieme sentimentale, il teatro « napoletano », da cui emergono, con opere elaborate e squisite, Ernesto Mùrolo (*Addio, mia bella Napoli,* 1910), e il potente Salvatore di Giacomo (*Assunta Spina,* 1909).

Particolarmente ricco di opere, e fortunato presso ogni pubblico della Penisola, è stato in quest'ultimi anni il teatro « siciliano », anche per merito di due insigni at-

tori, Grasso e Musco. LUIGI CAPUANA [1], tragico in *Malia* e in *Cumparaticu,* d'una tragicità che scaturisce dalla passione frenetica e mostruosa, sino a sembrare dovuta a una misteriosa fatalità, maliarda e magalda, oppure dalla gelosia, dal senso d'onore, dalla fiducia tradita, ecc.; comico in *Lu cavaleri Pidagna* e in *Quacquarà,* d'una comicità che zampilla da errori, inganni, piccole manie, e soprattutto dal contrasto tra l'età, le condizioni dei protagonisti, e le loro passioni; trova le note psicologiche più vere, i colori più vivi, in *Lu paraninfu,* ch'è la rappresentazione d'un carattere, né del tutto serio, né del tutto comico, e propriamente grottesco. NINO MARTOGLIO, morto precocemente, nel '21, già vantava una vasta produzione, tra cui una bellissima commedia, *San Giovanni decollato* ('05). LUIGI PIRANDELLO, nella sua molteplice attività drammatica, di cui parleremo di proposito più oltre, conta alcune commedie in agrigentino, che sono tra le cose più fresche e vive del suo teatro: *Lumíe di Sicilia* ('12), *Liolà* ('16), *Il berretto a sonagli* ('17). G. A. CESAREO con *La Mafia* ('20) ha portato, anch'egli, un notevole contributo. Ricordiamo, buon ultimo, il teatro « veneziano », perché, oltre a RICCARDO SELVATICO, autore de *La bozeta de l'ogio* ('71) e della eccellente commedia *I recini da festa* ('76), vanta GIACINTO GALLINA, il quale merita particolare discorso, essendo non solo il maggiore autore del teatro veneziano, anzi dialettale contemporaneo, ma anche tra gli autori più insigni del teatro italiano.

***

GIACINTO GALLINA [1], precocissimo, ma morto quando ancóra si potevano attendere altri magnifici frutti

---

(1) N. a Mineo nel 1839; m. nel '15.
(1) N. a Venezia nel 1857; m. nel '97.

dalla sua genialità, dedicò quasi tutta la sua attività letteraria al teatro veneziano. Ottenne trionfi, patì ingiuste sconfitte, dopo morto fu quasi dimenticato. Solo recentemente si è delineato un movimento critico assai favorevole.

Le sue commedie possono distinguersi in tre gruppi. Nel primo — tra il '70 e il '74 — si riconoscono i toni, i colori, gli atteggiamenti del teatro « italiano » del tempo, commisti con quelli goldoniani: ché *Uno zio ipocrita* e *L'ambizione di un operaio* (entrambe in lingua, ma la seconda, rifatta in veneziano, divenuta *Un pare disgrazià*), mostrano nel giovanissimo autore l'amore per le tèsi sociali, con una certa tendenza al lagrimoso, e un certo gusto pel romanzesco; e *Le barufe in famegia, Nissun va al monte, El fragion, Una famegia in rovina, Le serve al pozzo, Una scimmia coi fiochi,* la cura, un po' più rilevata, di tracciare qualche carattere saliente, e cogliere qualche aspetto della realtà, sotto l'influenza del *goldonismo,* già affiorato di sul pelago *basso-romantico* contemporaneo.

Una famegia in rovina ('72) era già un'ottima promessa; la quale fu egregiamente mantenuta nel periodo d'attività successiva, e cioè nelle commedie, scritte tra il '75 e l' '80, quando il Gallina ebbe trovata la sua prima formula originale e sincera. Infatti, *El moroso dela nona, La chitara del papà, Telèri veci, I soci del cuor, La mama no mor mai,* tutte dialettali in due atti, sono, con varia graduazione, idilliche, nostalgiche, tendenti al lirismo, ispirate a un certo sano ottimismo, che tuttavia appare, non di rado, eccessivo e manierato, e a un certo sentimentalismo, che pure è temperato spesso dal motto spiritoso, dalla trovata comica, dall'uscita ironica.

Quando la fusione di sentimento e realismo si compie perfettamente, si ha un autentico umorismo, di

marca decisamente galliniana, consistente in una duplicità, sempre presente, di riso e pianto, o piuttosto, di sorrisi e lagrimucce; umorismo equilibrato e fondamentalmente benevolo, con una certa *sensiblerie* e tenerezza malinconica, priva affatto di malizia o buffoneria. *El moroso dela nona* ('75) e *Telèri veci* ('77) sono le gemme di questo secondo periodo, realizzando con la maggiore felicità l'arte originale del Gallina, nella sua prima *maniera.* Ché, se il soggetto e l'intreccio appaiono, anche qui, piuttosto convenzionali e sfruttati, essi sono tuttavia, qui meglio che altrove, « superati » dai particolari. La prima, infatti, trae il maggior motivo di commozione dai ricordi, dolci e dolorosi insieme, d'un antico amore contrastato; la seconda, dall'antitesi di due generazioni veneziane: la *vecchia* generazione, fiera, generosa, compresa delle glorie passate, da parte della nobiltà, e devota, onesta, fedelissima, da parte della servitù; la *nuova,* affaristica, senza dignità né scrupoli, tanto da parte del ceto borghese, quanto del popolano. Antitesi, in cui si rivelano, naturalmente, le simpatie del commediografo, tutte rivolte alla vecchia generazione; e un suo senso vivo di nostalgia, quasi per un ideale lontano, rievocabile solo coi colori della poesia.

Appartengono allo stesso periodo *Zenta refada* ('75) e *Mia fia* ('78), entrambe in tre atti, crudamente realistiche e comicamente amare, che preannunziano le commedie dell'ultimo periodo, e tuttavia si riallacciano con quelle del medesimo gruppo per il sentimento che è alla base della loro ispirazione: sentimento di nostalgia verso il passato e le virtù proprie della vecchia generazione, a contrasto dei vizî, ambizioni, vanità e perversioni della nuova. Il loro valore non è preminente, sebbene sieno rappresentate più facilmente delle altre; e certo è inferiore a quello delle commedie, scritte dopo un decennio di tormentato silenzio: *Serenissima* ('91),

La famegia del santolo ('92), *La base de tuto* ('94), trascurando *Esmeralda* e *Fora del mondo,* che, nonostante i pregi, non appaiono complessivamente riusciti.

L'idea centrale di *Serenissima* è press'a poco quella di *Telèri veci;* ma in *Serenissima* non è più quel non so che d'idillico e sentimentale, né quel senso ottimistico, dell'altra. Lo stesso crudo realismo, la stessa amara comicità di *Zente refada* e *Mia fia* sono qui superati da un realismo e da un umorismo tristissimi. Difatti, il peccato di Cecilia non trova una sanatoria finale; lo strazio del nonno, uomo di stampo antico, non ha alcuna consolazione; il dramma non ha svolgimento idillico sentimentale, né scioglimento felice, o comunque convenzionale. Daniel e Giuditta non badano che all'interesse; Cecilia non si rassegna a ritornare la popolana d'un tempo, se non per disillusione, e pel cinico riconoscimento di non saper fare la *cocotte;* lo stesso nobilomo Vidal che, moralmente, sta accanto a Serenissima, non entra nell'azione, se non per fare a questi un'umiliante offerta, da parte d'una ricca Americana. La festosità del dialogo, lo spirito scoppiettante per ogni dove, può bensì temperare la drammaticità dell'azione, e creare uno speciale umorismo; non però snaturarne il vero carattere. Organico e sostanziale umorismo è soltanto nella figura del Vidal, divenuta celebre nell'interpretazione di Ferruccio Benini: figura di nobile decaduto dall'antica opulenza familiare, il quale s'adatta alle sue nuove condizioni di piccolo impiegato, e fa del bene, quando e come può, con denaro proprio ed altrui, sempre mantenendo la propria dignità, e tuttavia preferendo la compagnia della povera gente.

Lo spirito nuovo, che informa *Serenissima,* è anche più evidente ne *La base de tuto,* i cui personaggi sono gli stessi dell'altra, costituendone quasi la continuazione e l'epilogo, e la cui idea fondamentale (il contrasto tra

la vecchia e la nuova generazione) è la medesima; solo che i primi rivelano ora, ben più profondamente, la loro intima corruzione morale, e la seconda è svolta con ben più esplicita chiarezza.

Entrambe, ottime commedie, per genialità di tipi, profondità d'analisi, pittoricità d'ambiente, originalità di sceneggiatura, scorrevolezza festosa di dialogo; sono tuttavia superate da *La famegia del santolo,* che, a differenza delle precedenti, piuttosto statiche e deboli d'intreccio, sa fondere perfettamente l'esigenza della pittura d'ambiente con quella dell'azione, non mai ristagnante; ed è popolata da personaggi vivi, gremita di particolari squisiti, animata da un senso profondo della vita, amaro eppur indulgente, espressa con sobrietà magistrale; e insomma da considerare il capolavoro del Gallina, e una delle più belle commedie di tutt'i tempi.

Quale ricchezza d'umanità! Da Micel, inventore dolcemente maniaco, sempre col capo tra le nubi, tenero, delicato, illuso dell'altrui bontà, pronto a indulgere, perdonare, rassegnarsi; ad Amalia, leggéra e volgare, che seppe conciliare nella sua indifferenza morale, l'affetto pel marito con la passione per l'amante; dalla sventata e allegra Mina, all'interessato Giulio; dal « santolo » Giacomo, scapolo gaudente e generoso, alla governante Pierina; — quale varietà di tipi! E quale malinconia, nella pittura di quella famiglia, che vive nell'equivoco e nella menzogna, nonostante l'apparente allegria! E che strazio, nella chiarificazione, di atto in atto sempre più approfondita, del carattere di Micel!

Concludendo, diremo che il teatro del Gallina è, per origine, spirito e forma, *veneziano;* e tuttavia, nelle commedie migliori, *universale,* com'è appunto sempre l'arte, quando è grande. Umoristico, d'un umorismo generalmente tenero e malinconico, particolarmente amaro nell'ultimo commedia, e pur sempre, in sostanza,

sereno e buono. Non insensibile alla tradizione dialettale e nazionale, né alle influenze realistiche e psicologiche; capace, a sua volta, d'influire sul teatro veneziano contemporaneo, e quasi preludente al teatro « intimista » o « crepuscolare » d'oggidì. Teatro, tra i più notevoli dell'Ottocento; al quale fanno capo, in particolar modo, gli autori contemporanei « veneziani »: Renato Simoni, con le sue profonde e delicate commedie (*La vedova,* '02; *Carlo Gozzi,* '03; *Congedo,* '10); Gino Rocca (*Se no i xe mati no ghe li volemo,* '27; *Sor Tita paron,* '29); Domenico Varagnolo (*Per la regola,* '14).

Parte Terza

LO PSICOLOGISMO

I

Serenamente, se pur non senza malinconia, Emilio Zola confessava nel 1888: « *Il n'est pas doutex qu'avec une nouvelle philosophie n'éclose une nouvelle littérature et que le naturalisme ne prenne rang parmi le vieilles lunes* ». L'apostolo del naturalismo « sperimentale » doveva riconoscere che nuove correnti spirituali, nuove tendenze artistiche, si manifestavano; e i giovani l'abbandonavano.

In verità, il positivismo, dopo aver così bene corrisposto ai desiderî, confessati e inconfessati, della borghesia, dandole una religione atea, la « religione della scienza », aveva ormai esaurito il suo cómpito. La critica aveva scalzato alla base il grande edificio, inalzato a glorificazione della Scienza, dimostrando quanto improvvidi fossero stati gli entusiasmi per quella presunta risolutrice dei misteriosi problemi dell'universo. E nel 1895 il Brunetière, facendosi interprete della nuova cultura, proclamava, nel discorso *La science et la Religion,* la « bancarotta della scienza », risposta non troppo tardiva all'inno intonato dal Renan all'*Avenir de la science.*

Era forse un nuovo sistema filosofico, che a quello *positivista* si fosse sostituito? Era piuttosto un ritorno ad anteriori sistemi, o il rinnovamento o il costituirsi di dottrine e sètte singolari (neo-cristianesimo, neo-buddismo, spiritismo, occultismo, teosofismo, magismo); e soprattutto, un profondo mutamento dello spi-

rito pubblico: uno stato d'animo novissimo, che parve avesse il riconoscimento e la consacrazione nella famosa conferenza, tenuta nel 1896 a Besançon dallo stesso Brunetière, su *La renaissance de l'Idéalisme.* « *Ce qui j'appelle de nom d'Idealisme, c'est donc la doctrine, ou plutôt — car il y en a plusieurs — ce sont les doctrines qui, sans méconnaître l'incontestable autorité des faits, des événements de l'histoire ou des phénomènes de la nature, estiment qu'ils ne s'eclairent ni les uns ni les autres de leur propre lumière; qu'ils ne portent pas avec eux leur signification tout entière; et qu'ils relèvent de quelque chose d'ultérieur, de supérieur et d'antérieur à eux-mêmes. L'Idealisme, c'est encore la conviction qui, si la science ou la connaissance des faits, la connaissance expérimentale, la connaissance rationelle est une des* « fonctions de l'esprit », *elle n'est ni la seule, ni peut-être la plus importante. Il y a plus de choses dans le monde que nos sens n'en sauraient percevoir ou atteindre. Et l'Idealisme c'est enfin la persuasion, l'intime persuasion, la croyance indestructible que derrière la toile, ou delà de la scène, où se jouent le drame de l'histoire et le spectacle de la nature, une cause invisible, un mistériux auteur se cache* — Deus absconditus — *qui en a réglé d'avance la succession et les péripéties* ». Poco rileva se gli uomini e i fatti, citati in prova di tale *rinascenza* — Bernard, Wagner, il *simbolismo,* Dumas della terza *maniera,* Puvis de Chavannes, il socialismo — non fossero tutti felici; l'importante fu che egli desse, per il primo, una chiara definizione del nuovo stato della coscienza contemporanea.

Quale la ragione di tale rinascenza? — Per rispondere esattamente, bisognerebbe distinguere le nazioni latine dalle nordiche, giacché, se è vero che l'*idealismo* rinacque sulla rovina delle illusioni, che la scienza aveva avuto il torto di crearsi, se cioè una delle ragioni

ha carattere universale, non è men vero che, presso le nazioni latine, questo rifiorimento avrebbe tardato, e a ogni modo, si sarebbe manifestato diverso, se fosse mancata l'influenza da parte del pensiero e dell'arte nordici.

« *La Science d'aujourd'hui* — scriveva il Bourget nella prefazione al *Disciple — la sincère, la moleste, reconnaît qu'au terme de son analyse s'étend le domaine de l'Inconnaissable* ». E, in verità, gli spiriti, stanchi della vuota certezza materialista; nauseati dal naturalismo, che ormai, esagerando, riduceva l'arte a una triviale copia della realtà, e gli uomini a fantocci, agenti per influenze esterne; si volsero, alacri e ansiosi, verso codesto *Inconoscibile;* e lo sentirono di nuovo, finalmente, nella natura e nell'uomo. Compresero che fin allora si eran tenuti paghi della superficie delle cose, non penetrandole mai profondamente; che occorreva porsi dinanzi i problemi dell'anima, avvicinarsi alle soglie del Mistero. Tutta l'atmosfera culturale era mutata; era inevitabile che, dunque, anche l'arte dovesse mutare. E, poiché il rinnovamento era apparso primieramente presso i popoli germanici e slavi, si comprende come i popoli latini (primo fra tutti, il francese) ancóra perplessi e incerti, ricevessero da quelli la spinta definitiva, per mettersi risolutamente sulla nuova via.

Per ciò che si riferisce, in particolare, alla letteratura, è un fatto che essa apparve ben presto tutta penetrata e densa di pensiero, preoccupata dei più alti problemi dell'esistenza, corsa dai brividi dell'Ignoto, intima, introspettiva, attenta ai moti segreti dell'anima; ed è innegabile che essa abbia risentita profondamente l'influenza nordica. Lo studio di M. de Vogüé sul *Roman russe* (1886) fu una rivelazione, ch'entusiasmò tanto, che non mancò chi volle attribuire a quel libro l'importanza dell'*Allemagne* della Staël; la prefazione del

Rod al primo volume del Teatro ibseniano, tradotto dal Prozor (1889) parve un'altra rivelazione. Date importantissime entrambe, segnando il riconoscimento da parte della Francia e, quindi, volere o no, dell'Europa, il riconoscimento d'una nuova letteratura, consentanea allo spirito rinnovato; e, insomma, il tramonto del *naturalismo* e l'aurora dello *psicologismo*. Infatti, il romanzo divenne *psicologico,* il teatro *psicologico,* gli scrittori vollero essere chiamati *psicologi,* e le critiche letterarie presero volentieri il titolo di « *essais de psychologie* ».

L'Italia non potè certo sottrarsi al nuovo movimento. E però ebbe i suoi romanzi psicologici, le sue riviste e giornali idealisti, i suoi drammi psicologici. Sui quali ultimi dovendo intrattenerci di proposito, sarà bene premettere un cenno sul Teatro ibseniano che, mentre rientra nel movimento idealista e nella letteratura psicologica, costituisce, per l'evoluzione del dramma medesimo, una stazione d'incalcolabile importanza.

* * *

Quando si pensa all'opera di Enrico Ibsen, dalla prima commedia « moderna », *La commedia dell'amore* (1862), a *Quando noi morti ci destiamo* (1900), si ha come un senso di sgomento: par di trovarsi dinanzi a una catena di montagne, le cui cime si perdano nell'alto, nel cielo fumigante di nubi. Lo spettacolo è assai suggestivo; e però si comprende come la critica europea, anche quella meno atta a comprendere quell'opera, ne fosse attratta irresistibilmente: dal Brandes, che n'esaltò la grandezza, al Nordau, che tentò di scoprirvi i caratteri degenerativi.

Tuttavia, non fu il poeta, quello che per primo in-

teressò; bensì il pensatore e il moralista, anzi, l'apostolo di quel nuovo vangelo, che avrebbe dovuto riformare e rinnovare dalle fondamenta la società.

Si può, come fa lo Schuré, distinguere tre periodi, nella produzione drammatica dell'Ibsen, l'uno segnando come una impetuosa marcia in avanti, piena d'audacia e d'entusiasmo (*Le colonne della società, Casa di bambola, Il nemico del popolo*); l'altro, come un subitaneo voltafaccia contro gli adepti, ritenuti indegni, e amareggiato e avvelenato da un'atroce ironia (*L'anitra selvatica, Hedda Gabler*); l'ultimo, come il ritiro dell'apostolo in una solitaria torre di ghiaccio, velato dalle brume delle disillusioni, e compenetrato di rassegnazione orgogliosa (*Rosmersholm, Solness il costruttore, G. G. Borkmann, Quando noi morti ci destiamo*). Ma, in fondo, il poeta norvegese, di là da certe naturali contraddizioni, rimane sostanzialmente lo stesso: un uomo di fede e di battaglia.

La società è fatta di deboli, di pusillanimi, di schiavi; è retta secondo le ingiustizie, le viltà e le ipocrisie, codificate dalla legge; s'avvia verso l'estrema abiezione. Ibsen crede che sia giunta l'ora di rinnovare le basi sociali. « È ora di nascere e creare » — dice la candida Agnese in *Brand* —; è ora d'instaurare la *libertà* e la *verità,* che sono « le vere colonne della società ». Libertà e verità, quanto differenti da come sono comunemente intese! Ibsen non concepisce la libertà, come il diritto concesso ai cittadini d'usufruire di certi vantaggi materiali, e di contribuire al governo della cosa pubblica; non comprende la verità, come l'accertamento di certe proposizioni scientifiche, o come l'affermazione di certe formule dommatiche. Quei vantaggi sono così meschini, e quel contributo così illusorio e ridicolo! Quelle proposizioni sono così misere, di fronte ai grandi problemi dell'universo e quelle affermazioni così gratuite!

La vera libertà e la vera verità non possono conseguirsi che in noi, nella nostra intima coscienza, e solo quando sieno state individualmente conquistate, con sforzo personale e solitario, sarà possibile instaurarle nella vita sociale.

Bisogna, innanzi tutto, liberare la propria coscienza dai pregiudizî, dalle ipocrisie, dagli appetiti che l'umanità si tramanda da millennî come tabe ereditaria, e l'individuo accetta inconsapevole, quasi fossero naturali e fatali; e però, da una parte, combattere le influenze malefiche, che dall'esterno si esercitano sull'individuo; dall'altra, ricercare se stesso, la parte cioè di se stesso, rimasta vergine da contatti mondani, per ampliarne il dominio e aumentarne la forza. Il che implica due necessità, che l'Ibsen non si stanca mai di predicare e inculcare: quella d'una *volontà* ferma e diritta, pronta a ogni cimento e sacrificio; e quella della *solitudine,* in cui solo è possibile l'approfondimento della coscienza, e più agevole udire la parola di Dio. — Dio? Sì; ma un Dio, suprema verità, anima del mondo, voce profonda delle coscienze; al trionfo del quale tende il primo processo di liberazione, appagandosi e placandosi in Esso. Se non che, secondo Ibsen, all'uomo non è mai possibile liberarsi, e cioè purificarsi perfettamente. Veramente, al pessimismo pratico, a cui Ibsen s'ispira nel giudicare gli uomini e le istituzioni sociali, s'aggiunge un più alto pessimismo, per cui egli giudica impossibile la realizzazione dell'ideale.

Tutto ciò appare limpidamente in Brand, dov'è appunto rappresentata la liberazione d'una coscienza, mediante sacrificî e rinunzie terribili, culminante nella solitudine perfetta; l'avvicinamento alla verità e a Dio, senza la conquista piena ed intera; infine, una conclusione, essenzialmente pessimista. E, in fondo, quel Brand, che, sotto diversi nomi, ritorna in tan-

ti altri drammi, dalle *Colonne della società* a *Solness il costruttore,* da *Un nemico del popolo* a *G. B. Borkmann,* è lo stesso Ibsen, la cui vita fu una continna milizia contro ogni menzogna e schiavitù, pur rimanendo solitaria, lontana dai clamori del mondo; e il cui spirito, sebbene infiammato da un'inestinguibile idealità, fu perennemente oppresso da una tragica tristezza.

« *Poète farouche* — scriveva il Prozor nella prefazione alla traduzione francese del Brand — *il vous sera un évocateur de la vie surprenant et, de cette vie, degagera sa caracteristique. Il ne se mêle à la vie que pour l'étudier, à la société que pour la convertir, et ne se servira de la scène que comme trasparent à démonstrations, chaise vivante da morale en action, afin de se faire mieux écouter...* ». È vero, ma non interamente: ché un'interpretazione esclusivamente simbolica dell'opera ibseniana, se pur non appare infondata, per la grande ricchezza di pensiero ch'è nel suo fondo, certo è ingiusta, disconoscendo, o mettendo in troppo pallida luce, quella ch'è invece la più vera grandezza dell'Ibsen. Egli è infatti soprattutto un poeta, un datore di vita. « *Io non cerco simboli: io dipingo uomini* — spiega una volta egli stesso. — Io oso mettere un personaggio in un dramma solo quando sono capace di contare mentalmente i bottoni della sua *redingote* davanti e di dietro ».

In verità, il *simbolo* ibseniano non è altro che l'irradiazione ideale, di cui è suscettibile qualsiasi figura genialmente poetica; come un alone, intorno a un corpo incandescente. E, in generale, si può dire che i personaggi ibseniani, se secondarî, sono d'un potente e impressionante verismo; se principali, vivono di una vita così intensamente spirituale, da cogliere e riflettere certe verità essenziali, e però universali.

La vera originalità del dramma ibseniano sta nel rap-

presentare le anime, nella loro intimità e nel loro movimento evolutivo, sino alla catastrofe. — Così, *Brand* è la storia d'un'anima, che tende all'Assoluto e vuol realizzare l'Ideale; e però deve lottare con gli stessi suoi affetti più profondi e naturali, rinnegare successivamente il suo amore di padre, di sposo, di figlio, e ogni sentimento di fratellanza umana. *Casa di bambola* è la storia di una donna, ch'è stata sempre vezzeggiata e trastullata; buona per istinto, ma incosciente dello stato d'effettiva inferiorità, in cui l'hanno tenuta tutti, dal padre al marito. Ma questa donna, un giorno, viene a conoscere l'ingiustizia e crudeltà delle leggi, la malvagità degli uomini, la viltà del marito, lo stesso stato d'inferiorità, in cui è stata tenuta, finora; e risolve finalmente d'uscire da quella casa, per rifarsi una vera educazione. Il dramma è dunque quello d'un'anima, che, attraverso innumerevoli momenti intermedî, passa dall'incoscienza felice alla dolorosa consapevolezza. — *Spettri* è la rappresentazione, non tanto del male ereditario e della conseguente pazzia di Osvaldo, che sconta le colpe del padre, quanto del dolore della signora Alving, il quale s'incupisce sempre più, fino al rimorso lancinante e alla disperazione. — *Un nemico del popolo* è il dramma d'un'anima semplice, amante della verità e della giustizia, che scopre, a poco a poco, quanta viltà e bassezza dissimulino le idee, apparentemente progressiste e generose, dei cosidetti partiti avanzati, e, in generale, della società. — Così, *Rosmersholm* e *Hedda Gabler* sono drammi di anime, le quali si scoprono, nella loro profonda e incessante evoluzione, sino alla morte.

Inutile insistere nelle esemplificazioni. È chiaro che il dramma ibseniano, non deve considerarsi come un'oscura espressione di riposte verità, fatta per simboli esoterici; bensì come una mirabile rappresentazione di cri-

si di coscienza e, insomma, come assolutamente *psicologica.* Cosicché, se lo confrontiamo col dramma *naturalista,* anzi, *sperimentale* o *verista,* ne distinguiamo, nettamente, le differenze, questo essendo l'evidente e logico portato del materialismo scientifico, come quello che non rappresenta, né vuole rappresentare, se non la realtà sensibile; quello, invece, un prodotto dello spiritualismo, non negatore della scienza, ma limitatore della sfera di sua competenza, come quello che vuol penetrare di là dalla realtà sensibile, nella coscienza individuale, dove s'elabora la vera, profonda personalità umana. D'altra parte, il dramma sperimentale è pessimista nel rilievo dei difetti, dei vizî e delle brutture della società contemporanea, e tuttavia amorale; mentre il dramma ibseniano è pessimista, in un senso più alto, perché nega la perfettibilità dello spirito umano, pur nella sua brama d'indiamento, ed è morale, in quanto predica ed inculca un'etica, infinitamente superiore a quella corrente e volgare. Di qui, differenze anche formali; ché, mentre l'uno si sforza di riprodurre la realtà esteriore, con la massima fedeltà, e però ha bisogno d'un'espressione prosaica e sciatta; l'altro, dovendo analizzare anime nei loro elementi segreti, e rappresentare *situazioni* altamente poetiche, tende a un linguaggio eletto, raffinato, denso di pensiero e di poesia.

Ciò nonostante, non crediamo che il teatro ibseniano sia l'opposto di quello sperimentale o verista; bensì soltanto limitazione del realismo precedente (i personaggi secondarî, infatti, sono tolti dalla più umile ed ordinaria realtà; gli *interni* sono descritti con minuziosità di didascalie, che quasi non trovi negli scrittori drammatici veristi; la tecnica è assolutamente verista) e insieme integrazione, il realismo essendo superato da un'alta intonazione poetica e un profondo significato ideale.

* * *

Naturalmente, un'opera così originale e significativa, come quella di Ibsen, non poteva non influire sul teatro contemporaneo, tanto più ch'essa corrispondeva alle esigenze ed aspettazioni dei più squisiti e profondi indagatori della coscienza moderna. E, in realtà, influì — se non sul Tolstoi de *La potenza delle tenebre,* che tuttavia rientra nell'orbita idealistico-psicologica — sullo Hauptmann, sullo Shaw, sul Porto-Riche e il Curel, sul Maëterlinck, sullo stesso *Téâtre libre,* che, nell'ultimo periodo, divenne il tempio del cosidetto *simbolismo,* infine sul *Téâtre de l'Oeuvre,* fondato dal Lugné-Pöe.

Né l'Italia si sottrasse al benefico influsso. Già qualcuno degli autori, appartenenti al naturalismo, mostrò di risentirlo, per qualche spunto, per qualche atteggiamento, per qualche situazione. Così, il Giacosa, nel 1894, compose *I diritti dell'anima,* che, sebbene, in fondo, si riduca a una sola scena, resta un'ottima prova.

Ma altri, più decisamente, dovevano mettersi alla scuola ibseniana, e iniziare il nuovo periodo dello psicologismo drammatico italiano: E. A. Butti e Roberto Bracco.

II

Nel 1895 Domenico Oliva, in una lucida *Prefazione,* premessa all'*Utopia* del Butti, scriveva: « L'autore dell'*Utopia* non nega d'essersi ispirato all'Ibsen: anzi lo ammette e se ne fa un titolo di vanto: dice e sostiene di aver inteso perfettamente quello ch'è il concetto estetico dell'autore dei *Redivivi* e della strana *Fattoria*: e, poiché questo concetto gli è piaciuto e l'ha trovato conforme alle proprie tendenze artistiche, e a quelle del momento intellettuale che stiamo ora attraversando, l'ha scelto per trarne fuori un'opera, nella quale volle significare qualcuna fra le grandi costraddizioni dell'agitato spirito contemporaneo ». Ecco una specie di dichiarazione ufficiale sull'*ibsenismo* di ENRICO ANNIBALE BUTTI (1). Ma di che ibsenismo si tratta?

Trascurando le opere meno significative e rilevanti, e considerando specialmente *L'Utopia* (1894), *La fine d'un ideale* (1898), *La corsa al piacere* (1900), *Lucifero* (1900), *La tempesta* (1901), *Fiamme nell'ombra* (1904), *Il castello del sogno* (1910), *Sempre così* (1911); è facile osservare come in tutte queste sia posta una tesi morale, intavolata una questione d'idee. Ne l'*Utopia,* si cerca risolvere il problema se, e fino a qual punto, possano considerarsi sicuri i risultati della scienza, e possano influire sulla moralità; ne *La fine d'un ideale,* quello della cosidetta emancipazione della donna, specie in rap-

(1) N. a Milano nel 1868; m. nel 1912.

porto con l'amore; ne *La corsa al piacere,* quello della felicità; in *Lucifero* si discute il valore della scienza come forza morale dinanzi al dolore; ne *La tempesta* si tratta dell'efficacia pratica delle idee socialistico-anarchiche; nel *Castello del Sogno* si prospettano i limiti del sogno e della realtà; in *Sempre così* si torna nuovamente alla questione del femminismo e del libero amore. Inoltre, i protagonisti, ciascuno per proprie particolari ragioni, sono rappresentati in contrasto, più o meno vivace, con la società.

Ora, codeste caratteristiche erano già nell'opera ibseniana; e però in esse può riconoscersi l'influenza di questa sul Butti. Se non che, in Ibsen, l'aperta manifestazione di certe idee è subordinata alla finalità, cui tende principalmente la sua arte: l'analisi e rappresentazione profonda delle anime; mentre nel Butti la discussione teorica resta fine a se stessa. Si confronti, per esempio, *La fine d'un ideale* di Butti con l'ibseniana *Donna del mare,* da cui la prima certamente deriva. La favola è press'a poco la stessa; ma differentissima l'orditura. Ché Ibsen vuole rappresentarci Ellida nei diversi stati d'animo, che precedono e seguono la venuta dello Straniero, e però, ce la dipinge, prima, malinconica e pensierosa, col ricordo lontano, ma sempre suggestivo, del marinaio dagli occhi glauchi; poi, profondamente turbata, quasi ammaliata, alla vista di lui, e, ottenuta la libertà di scelta dal marito, nella lotta tormentosa, nell'ultima crisi; infine, vinta la malía, in una sicura felicità. Il Butti, invece, ci mostra Valeria sempre nello stato d'animo d'ammirazione verso il marito, di disprezzo e odio verso l'antico amante; né in lei si produce alcun cambiamento, se non d'idee.

Di solito, nei lavori buttiani, il moto psicologico, cui corrisponde il mutamento d'idea, avviene all'ultimo momento, quasi senza preparazione. Il dott. Serchi dell'*U-*

topia, che appare perfettamente convinto della sua idea fissa — la necessità di sopprimere i bambini deboli, per la salvezza e il rafforzamento della specie —, nonostante le beffe e gl'insulti del popolo, l'abbandono degli amici e il danno per la sua famiglia; non appena sa quanto debole sia il figlio, ch'è pur nato dall'amore sincero di due persone sanissime, rinunzia improvvisamente al suo apostolato e alle sue convinzioni. — Nella *Corsa al piacere,* Aldo Rigliardi crede, dal momento che la scienza ha dimostrato l'inesistenza dell'*al di là,* che l'unica morale, che logicamente ne consegue, sia quella del piacere. Perciò si procura tutt'i piaceri, leciti e illeciti; e poiché il più squisito è l'amore, non si contenta dell'amore della moglie, ma la tradisce tranquillamente con una canzonettista, con una ragazza sua protetta, e con un'amica di lei. Ma ecco che la vecchia madre adorata muore, e Aldo esclama, finalmente, in tono disperato: « Ah, il dolore, il dolore!... ». — Il prof. Alberini di *Lucifero* è un ex-prete, ateo intransigente: il suo capolavoro, secondo lui, è il figlio, non battezzato, educato secondo le massime più rigorose della scienza e dell'ateismo. Questi s'innamora della figlia d'un cattolico ferventissimo, il quale non vuole concedergliela; ma i due giovani, essendo maggiorenni, possono fuggirsene insieme, indisturbati. Per due mesi vivono felici: improvvisamente la sposa si ammala, e avendo il presentimento della morte, vuole rivedere il padre e domandargli perdono; desidera chiamare il prete, e impetrare il perdono di Dio. Lo sposo, accasciato, non che opporsi ai pii desiderî della moglie, li seconda, sentendone tutto il valore; e, quando gli è annunziata la morte della poveretta, rinnega le idee del padre, che non sanno dargli alcun conforto, e si rifugia fra le braccia d'un sacerdote. L'Alberini, a tale spettacolo, mormora: « Chi sa? Chi sa?... ». — Adolfo Sieci d'*Una tem-*

pesta, anima di ribelle, mente nutrita di filosofia rivoluzionaria, torna dall'America, chiamatovi dallo zio Cesare, ricchissimo proprietario. Egli spera di poter applicare, nei possedimenti dello zio, le sue idee; ma trova in Cesare un ostacolo insormontabile. L'avidità, la rigidezza, la crudeltà dello zio verso i contadini, laceri e affamati, sono inaudite; egli giunge, una volta, a schiaffeggiare un suo dipendente. Alla scena disgustosa ha assistito Adolfo, con un suo inseparabile « compagno », che gli fa quasi da direttore spirituale; e poiché questi propone d'ammazzare Cesare, egli fa un accenno d'assentimento. Al quint'atto, quando il « compagno » è fuggito e i contadini non sono insorti, egli, dopo aver confessata pubblicamente la sua colpa, grida, dinanzi al cadavere dello zio: « Tu puoi riposare in pace! Hai vinto ancora! Tutto è come prima! Tutto come prima! ».

Come si vede, la mutazione psicologica dei protagonisti avviene sempre all'ultimo momento, per una causa esteriore improvvisa e violenta, mancando le sfumature e gli stadî intermedî, che spieghino la trasformazione. Dobbiamo tuttavia eccettuare *Fiamme nell'ombra,* la bellissima commedia, in cui il protagonista è studiato con profonda penetrazione e finissima analisi. — Don Antonio aspira alla carica di vescovo, coronamento d'una vita di sacrificî e rinunce; ma quant'è che aspetta! Una volta, fu alla vigilia della nomina; ma uno scandalo, scoppiato per colpa della sorella, la rese impossibile. Ambizioso, amareggiato, nervoso, talvolta anche violento, ma, in fondo, buono, quando gli è annunciato il ritorno della sorella, povera, affamata e pentita, tentenna un po', ma infine l'accoglie a braccia aperte, con le lagrime agli occhi. Nel secondo atto, egli appare quasi felice: i trilli di gioia di Elisabetta, gli fanno tanto bene! E poi, ora, il vescovato non è troppo lontano... Eppure, a don Antonio (atto terzo) sono riservate due terribili delu-

sioni: non solo è nominato vescovo un altro, ma scopre la tresca della sorella con un dottore bigotto, frequentatore della canonica; inoltre viene a sapere che essa, prima di tornare a lui, s'era data alla prostituzione... Quale strazio, quale lotta di sentimenti! Finalmente, la parte migliore della sua anima trionfa: egli si risolve a rinunziare a ogni ambizione, e dedicarsi interamente alla redenzione della sorella sciagurata. Nella placida e limpida notte lunare, don Antonio mostra ad Elisabetta un punto lontano: « Oh, guarda, guarda laggiù all'orizzonte! Vedi tu quelle masse umide e lente, che sembrano le onde morte d'un gran mare dopo una procella?... Sì, le montagne tranquille e silenziose, dove l'aria è più pura perché il cielo è più vicino. Là... riposano nel verde tanti villaggi bianchi, ciascuno dei quali ha la sua piccola chiesetta, che nei mattini di festa lancia ai culmini e alle valli gli squilli giocondi delle sue campane come un canto di vittoria. — Vuoi tu, Elisabetta, che io ti porti meco lassù, in uno di quei villaggi?... Sì?... Noi, intendi? andremo a vivere lassù, e impareremo insieme ciò che non abbiamo mai saputo: a sacrificare noi stessi. — Non v'è altra redenzione, né altra verità ».

Qui il Butti sembra vicino alla grande arte di Ibsen. E tuttavia, anche qui, quale diversità d'idee e di morale!

Veramente, le idee buttiane, durante il corso dei singoli drammi, non appaiono molto chiare; ché l'autore ha cura di mascherarle, e anzi si compiace di mettere in più simpatica luce quelle avversarie, incarnandole sempre in personaggi pieni di virtú. Il dott. Serchi, (*L'Utopia*), che difende i diritti della scienza, e inneggia all'ateismo e al libero amore, è leale, onesto, animato da un grande spirito di sacrificio; Valeria (*La fine d'un ideale*), partigiana delle idee socialiste, è una signora caritatevole, generosa, e ottima donna di casa; il prof. Alberini (*Lucifero*), ateo, è un uomo buono e perfettamente morale;

Adolfo (*La tempesta*), socialista e anarchico, è assolutamente disinteressato. Al contrario, i personaggi che rappresentano le idee stesse dell'autore, sono quasi sempre sgradevoli e antipatici. Adriano, per esempio, contrapposto di Valeria, è un uomo senza molte idee e senza molta energia e autorità; Tommaso Senardi, antitesi del prof. Alberini, è aspro, rigido, chiuso, capace d'opporsi alla felicità della figlia, e di non accorrere al suo letto di morte, se ella non si penta né chiami il confessore; il comm. Sieci, contrapposto d'Adolfo, è cattivo, spietato.

Inoltre, le idee che l'autore non approva, sono esposte con molta eloquenza, mentre le altre, quasi con timidezza; cosicché accade di rimanere spesso assai perplessi, alla fine, vedendo trionfare le idee e i sentimenti di quei personaggi che, durante tutto il dramma, non si son fatti amare né ammirare. Comunque, non v'è dubbio che il pensiero di E. A. Butti sia quello espresso nelle ultime scene, anzi nelle ultime parole d'ogni singolo dramma, e ch'esso si riduca a rilevare la necessità d'una fede (*La corsa al piacere* e *Lucifero*), a riconoscere la validità e bontá della famiglia (*La fine d'un ideale* e *Sempre così*) e della società (*L'Utopia*); ad affermare la vanità della violenza (*La tempesta*).

Ora, chi non vede quell'abisso, che intercorre tra il pensiero ibseniano e quello buttiano? Il primo è d'un rivoluzionario, il secondo d'un conservatore; il primo d'un demolitore dell'attuale società, il secondo d'un suo difensore; il primo d'un uomo di fede, il secondo d'uno scettico... Scettico? Forse la parola è troppo dura, ma chiarisce il reale stato d'animo del Butti. Il quale crede bensí alla necessità della fede, ma per utilità pratica, come sostegno di virtù e sollievo del dolore; difende la famiglia e la società contro le dottrine sovvertitrici, e tuttavia, mostra di preferenza, i vizî, le ingiustizie e ridicolezze dell'una e dell'altra. Odia il nuovo,

ma non è così miope, da non vedere le deficienze del vecchio; fra le due vie, preferisce scegliere la più sicura: quella della tradizione e del passato, ma senza entusiasmo. « Io dubito del progresso — scriveva una volta —: i sistemi atei e socialisti mi sembrano grotteschi o dannosi, ma devo riconoscere che i nostri avversari hanno per sé il numero, la forza e l'avvenire, mentre io stesso non sono che un lembo del passato, di quel passato condannato e che non tornerà ». Questo scetticismo spiega l'eccessiva cavalleria del Butti verso gli avversarî: l'uomo di fede è sempre un po' ingiusto e parziale. Spiega anche l'impressione di freddezza che le sue opere lasciano: la passione, non essendo nel poeta, non può certo trasmettersi agli altri.

In conclusione, il Butti ha potuto togliere dal teatro d'Enrico Ibsen qualche suggestione esteriore: la discussione d'idee, il contrasto dell'individuo con la società, un innocentissimo simbolismo; ma non ne ha appresa la profonda analisi interiore (eccettuato *Fiamme nell'ombra*), né lo spirito di ribellione e moralitá superiore. Alla quale conclusione non contrasta nemmeno *Il castello del sogno,* l'unica opera buttiana scritta in versi, che vorrebbe dimostrare, mediante un allegorismo non molto felice, l'irresistibile prevalenza della *realtà,* ch'é vita, lotta ed amore, sul *sogno* ch'é egoistica e letale inerzia.

Quanto al valore estetico delle commedie del Butti, è certo rilevante. Ché veramente egli è un mirabile osservatore della vita, riproduttore magnifico d'*ambienti* e *d'interni*, creatore di mille figure e figurine, ognuna con la sua particolarità distintiva. Nel suo dramma non ci saranno caratteri profondi (eccettuato don Antonio di *Fiamme nell'ombra*); ma non mancano quelli evidenti ed efficaci, come l'Alberini e Aldo, né quelli vivaci, se pur schizzati rapidamente, come Ippolita de

La fine d'un ideale e Matilde di *Lucifero,* fanciulle graziose, ingenue e civettuole; o Camilla de *La corsa al piacere,* affettuosa e dolce, integra e forte, e il Compagno della *Tempesta,* idealista e amaro beffatore; o come lo scaccino e la fantesca di *Fiamme.*

Ciò, che nel Butti impressiona più favorevolmente, è il senso dell'equilibrio scenico, onde l'azione non langue mai, e, pur nella sua complessità, rimane leggiera e snella, mantenendo la reciproca armonia delle parti, fatta di corrispondenze e richiami abilissimi. Inoltre, se è vero che quasi tutte le opere buttiane sono dolorose, non è men vero che in esse brillano arguzia, malizia d'osservazione, e spirito di buona lega. Infine, il dialogo è gradevolissimo, per il linguaggio eletto e terso, per lo stile energico e comprensivo, e per uno squisito senso di poesia.

III

Dopo pochi anni di noviziato, dal 1886 al 1893, in cui scrisse lavoretti in un atto, e un lungo dramma in quattro atti, *Una donna,* d'intonazione romantico-dumasiana, Roberto Bracco [1] entra nel '94, con l'*Infedele,* nel novissimo arringo « psicologico », dal quale non più s'allontanerà. V'entra con una commedia ch'è un gioiello di finezza ed eleganza, a cui seguono *La fine dell'amore* ('96), *Il frutto acerbo* ('04), *Il perfetto amore* ('10); commedie che non devono essere considerate se non come divagazioni dell'Autore, tormentato da ben altre creazioni e indagini. Opere zampillanti di spirito, talvolta superficiale, più spesso acuto ed arguto, e tuttavia non ricche di vera e propria comicità; esse sono, in realtà, amare, salaci, caustiche, dissimulando un fondo di dolore. Si astragga infatti, per un momento, dallo spirito che le rallegra, e dalle *macchiette,* che vi si agitano; cadano i variopinti scenarî e le maschere sorridenti. Rimangono le protagoniste: tre donne, nella cui coscienza si nasconde, come confessa una di esse, « un disastro ». Tilde è una disillusa del matrimonio, ma non dell'amore; Clara, una disillusa del matrimonio e dell'amore, e, tuttavia, sempre innamorata; Anna, una disgustata dell'uno e dell'altro, ai quali non crede ormai più. Esse sono, psicologicamente, le annunziatrici di

[1] N. a Napoli nel 1862.

quelle anime dolorose di donne, che il Bracco s'è particolarmente compiaciuto di rappresentare.

Non insistiamo su codeste commedie; né vogliamo fermarci a considerare *Il trionfo* ('95) e *Il diritto di vivere* (1900), due drammi di ampio respiro, che segnano la lotta e sconfitta dell'Ideale di fronte alla natura, nel primo; di fronte alla società, nel secondo. In complesso, infatti, non possono dirsi opere riuscite: ché, nell'una, il dramma sentimentale è sfiorato, non penetrato, accennato, non approfondito; nell'altra, manca una vera unità d'ispirazione, onde le varie parti sieno coordinate e dirette a una chiara e determinata finalità. Piú significative e importanti sono, senza dubbio, le « tragedie della passione ».

Roberto Bracco ha vista l'antitesi acuta ed esasperante, stabilita tra l'uomo e la donna; e crede che, invece di due concordi collaboratori, sieno, l'uno il padrone autoritario e dispotico, armato di tutt'i diritti della legge, l'altra, la schiava, indifesa ed oppressa. — Che fa la donna di fronte al suo padrone? Ricorre all'astuzia, all'inganno, alla sua arte, fatta di civetteria e seduzione; — ed ecco le commedie gaie, leggiere, amarognole nel fondo, le cui protagoniste riescono a vincere l'uomo, con vittorie di Pirro. Si ribella, invece, apertamente, forte e cosciente; ed ecco i drammi angosciosi: *Tragedie dell'anima* ('99) con Caterina Nemi, e *Maternità* ('03) con Claudia di Montefranco. Oppure, rimane affranta, silenziosa nel suo dolore ineffabile; ed allora abbiamo *Fantasmi* ('06) con Giulia Artunni, e *La piccola fonte* ('05) con Teresa Baldi.

Caterina si concesse, in un momento d'inesplicabile aberrazione, — assente da molto tempo il marito — a Francesco, uomo fisicamente rovinato. L'unione fu sciaguratamente feconda: l'esile bambino, nato con la tabe paterna, creduto suo figlio dal marito di Caterina, di-

venne, ed è ora, l'idolo di quest'ultimo. Ma Caterina non sa menzogna né ipocrisia; un giorno, svela il terribile segreto al marito, domandando pietà. Ella, che l'ama come nessuna altra donna saprebbe, è pronta a qualsiasi espiazione, pur d'ottenere il perdono. Ma Ludovico, che pure è uno scrittore umanitario, predicatore dell'amore, non sa perdonare, se non condizionatamente. La condizione è la rinuncia del figlio. Allora in lei insorge la madre; e la madre sacrifica la moglie. Caterina ritornerà al marito, solo quando il piccino, minato dalla tabe; sarà morto, tormentata e angosciata dal dubbio e dal rimorso d'averne aspettata e sperata, pur inconsciamente, la morte.

Claudia di Montefranco, dopo dieci anni di ansiosa e dolorosa attesa, ha finalmente sentiti i preannunzî della maternità, ed è corsa, felice, a darne la novella al marito. Ma Alfredo non l'ha accolta con l'entusiasmo aspettato. Perchè? Claudia, sorprendendolo mentre fa le sue confidenze all'amico Maurizio, ne scopre la ragione: egli sospetta, anzi, è quasi sicuro, di non essere il padre del nascituro; tuttavia, dissimulerà, non la rimprovererà, e fors'anche le sarà grato di avergli dato un bambino, che, riconciliandogli uno zio milionario, gli assicurerà un'eccellente eredità... Claudia è profondamente colpita: ora il marito le fa schifo e ribrezzo, e poiché vuole salvaguardare, com'ella dice, la sua creatura dalle ingiurie della falsità, si accusa di adulterio, smaschera la turpe finzione del marito, e, provocando lo sdegno dello zio, lo fa nuovamente diseredare. Claudia rimane sola, con la gaudiosa speranza di quel nascituro, che già riempie la sua dolorosa solitudine; ma, quando apprende che esso dovrà essere soppresso per salvar lei, sente che ormai la sua vita non ha più scopo, e s'uccide.

Caterina e Claudia sono ribelli, che cadono dopo

avere combattuto; Giulia Artunni di *Fantasmi,* e Teresa Baldi di *Piccola Fonte,* sono vittime silenziose.

Il professore Raimondo Artunni, celebre medico, volle, un giorno, ritirarsi in solitudine con la moglie Giulia, abbandonando la scuola ch'era stata il suo tempio. Ed ecco, in occasione del suo compleanno, gli antichi discepoli pensano di fargli una gradita sorpresa, portandogli personalmente i loro augurî affettuosi e devoti. Mentre aspettano nelle vicinanze del villino, mandano a chiedere d'essere ricevuti, Manlio, un ottimo e allegro collega, e Luciano, il discepolo prediletto del professore. Ma una dolorosa notizia li attende: Giulia annunzia loro che il marito è, da più d'un anno, minato da un male che non perdona. Luciano ha un brivido visibile, una contrazione nel volto; e quando Giulia s'allontana, è preso da un tremito convulso. Il collega, stupito, l'incalza di domande, ed egli finalmente svela la sua tortura: egli ama perdutamente Giulia, e ora, alla notizia dell'inevitabile catastrofe, ha avuto come un lampo di gioia crudele. — E Giulia? Oh, ella non sospetta, neppur lontanamente; ed è tanto devota al marito!

Sì, estremamente devota: guardatela ora, sola con lui, che, divorato da un'implacabile gelosia, tanto più feroce quanto più s'avvicina alla morte, la tortura, avvolgendola in una fitta rete di dubbî, diffidenze, domande offensive. Giulia non ha un moto di sdegno o ribellione; lo bacia, lo accarezza, cerca di consolarlo, piange con lui. — I discepoli sono ricevuti da Raimondo: egli ha voluto rivederli ancora una volta, per dare gli ultimi consigli, gli ultimi incoraggiamenti, l'ultimo saluto. Anzi, egli assegna loro il cómpito di seguitare gli studî, da lui stesso iniziati, intorno al suo terribile male; e, a tal fine, consegna a Luciano il manoscritto, in cui sono registrate le sue osservazioni, ed esposte le sue ipotesi.

Ma, più tardi, rimasto solo con Luciano, e tutto preso dal furore della gelosia, lo tempesta di domande sospettose. Perché non ha accolto con entusiasmo il suo dono? Perché vuol partire per lontani paesi? Perché gli deve esser grato del suo allontanamento? Perché ora tace? Perché se parlasse, sarebbe da lui giudicato con severità immeritevole?... E, poiché il giovine, sopraffatto, svela la sua disperata passione, egli ha un orribile scroscio di dolore e di odio, che si ripercuoterà, poco dopo, anche sull'innocente sua moglie.

Passano tre anni; Raimondo è morto, ma Giulia è ancóra sotto l'impressione della passione e morte di lui. Tuttavia, la sua giovinezza ha, ogni tanto, scoppî d'allegria obliosa, risorgendo in lei, a sua insaputa, anzi contro la sua stessa volontà. E, quando la madre di Luciano viene a narrarle lo strazio del figlio, che, innamorato sempre più, nella lontananza, sta per commettere qualche atto disperato, e le domanda se potrà rivederla, ella annuisce. A poco a poco, il sentimento confuso di pietà, suscitatole dal dolore di quella madre, si trasforma in un sentimento di affetto, gratitudine, desiderio.[1] Ella forse ama Luciano: non lo confessa nemmeno a se stessa; eppure, lo indoviniamo da alcune frasi brevi, rivolte all'amiche dell'*Ospizio,* da lei fondato; lo comprendiamo dal suo pallore e dal suo tremito improvvisi, quando sa che un giovane ha chiesto di lei. Ecco: giunge affannata e angosciata la madre di Luciano: suo figlio sta per partire per una missione scientifica audacissima; la morte è sicura. Bisogna accorrere, per salvarlo! Giulia resiste ancóra; infine, abbandonandosi, promette: «Io ci verrò»... Ella rimane sola; si prepara, si dirige; ma nel mezzo della camera, si ferma; ha l'impressione che un ostacolo le impedisca d'andare oltre; dopo vani tentativi, mormora singhiozzando: «Non posso!». Tra i due «fantasmi» che

combattono l'ultima lotta decisiva (da una parte Luciano, l'amore che invita, dall'altra, Raimondo, l'odio che trattiene e respinge; da una parte, l'avvenire e la vita, dall'altra, il passato e la morte) ha vinto il fantasma del passato e della morte.

Altra vittima silenziosa: Teresa Baldi de *La piccola fonte.*

Teresa è una donna, senza grande bellezza né istruzione, modesta e umile, che conserva nel cuore tutto il candore e l'ingenuità della giovinetta. Ama di tenerissimo amore Stefano, suo marito, verso il quale rivolge ogni delicato pensiero e ogni cura affettuosa: amore tranquillo e profondo, che sa il silenzio dell'attesa e del sacrificio. Stefano ha sentito il profumo di quella soave giovinezza, e in quell'amore ha come affinata l'anima sua, traendone un sereno rivolo di poesia... Stefano è poeta: la fama l'ha illuminato, la gloria sta per consacrarlo. Se non che, nell'esaltazione del buon successo, la sua natura, intimamente buona, si perverte: il suo orgoglio degenera in un egoarchismo beffardo e crudele, facendogli disprezzare ogni umiltà e debolezza, e in particolare, il silenzio e il raccoglimento della sua casa, e la buona Teresa, che non ha gemme, ed é così modesta. Gli eventi, di ben poca importanza in se stessi, di grandissima, per l'animo delicato di Teresa che s'é accorta del mutamento di Stefano, precipitano. Una sera, Stefano, invitato a leggere i suoi versi, nel salone della sedicente contessa Heller, non ha voluto condurvi la moglie, perché — gliel'ha fatto notare egli stesso, crudelmente — troppo inelegante. Teresa n'è rimasta umiliata: è svenuta; poi, presa da una strana frenesia, è corsa dalla sarta, a ordinarsi un ricchissimo abito... Stefano torna, accompagnato dalla Heller che desidera visitare il suo studio, il « tempio della sua poesia ». Teresa, dinanzi alla beltà risplendente e alla meravigliosa

eleganza di quella, rimane confusa; alla principessa, che l'interroga beffarda, risponde con umile sincerità; e, quando s'accorge del compatimento ironico di costei, e di quello imbarazzato di Stefano, ha un'altra scossa, ancor più dolorosa e profonda. Eppure, più tardi, quando la Heller se n'è andata, ella non ha un rimprovero per Stefano. Ormai, ogni sua illusione è svanita; ormai sente di essergli divenuta di peso: la colpa è sua. E, poichè egli assente, col silenzio, né si oppone alla proposta di separazione; Teresa decide d'allontanarsi all'istante; e fugge, nella notte. Poco dopo, ritornerà; ma impazzita.

La sciagura s'è rovesciata, d'un tratto, su Stefano Baldi. Ché non solo Teresa ha persa la ragione; ma la principessa Heller è stata riconosciuta per una volgare avventuriera; e la sua stessa fama si sta spegnendo, poiché la sua vena di poesia s'è come essiccata, forse perché s'è essiccata la « piccola fonte » della sua ispirazione. La povertà batte alla porta: bisogna vendere il villino e gran parte dei mobili. É la vergogna, l'umiliazione, il rimorso. Che mai più resta a Stefano?... Resta l'avventuriera Meralda Heller, che gli propone d'abbandonare tutto e tutti, e correre il mondo, insieme con lei, immensamente doviziosa. Ma, infine, egli non avrà il coraggio di partire: a mezza strada ritornerà indietro, e sentirà il bisogno di riposare, come un tempo, col capo appoggiato sull'omero della povera Teresa e dimenticare... Ed ecco, Teresa si scioglie dalle braccia di lui; si leva; dilegua nel parco; poco dopo, precipiterà in mare.

***

Nelle commedie e nei drammi finora esaminati, la donna, ribelle o no, è posta sempre di faccia all'uomo che

l'opprime; onde, fra l'una e l'altro, ne risulta uno scambio di azione e reazione.

Se non che, nella vita, la più sciagurata delle donne, la mondana, è tratta nel fango da molteplici ragioni: l'ereditarietà, l'ambiente, la miseria, l'ignoranza, insomma la stessa società, corrotta e corruttrice. E Bracco non poteva sottrarsi a tale rappresentazione, veramente difficilissima, opponendovisi due gravi difficoltà; quella di far *sentire* allo spettatore la potenza corruttrice della società, e quella d'individualizzare l'incoscienza. Tuttavia, egli ha saputo superarle, nel primo e terzo atto di *Sperduti nel buio* (1901), in modo meraviglioso. Paolina, pur nella sua rudimentale psicologia, è, senza dubbio, un individuo, con caratteristiche speciali: buona, dolce, melanconica, gentile; l'*ambiente* è vivo, evidente, pittoresco, potente, popolato di uomini e donne, tratti poeticamente dalla vita. — Il primo atto si svolge in un piccolo ritrovo napoletano, d'infimo ordine, tenuto dal losco Franz Cardillo e dalla volgarissima moglie, cui s'aggiunge Nunzio, il povero cieco, figlio della prima moglie, utile per la sua abilità di suonatore. Ora, in questa bettola, càpita Paolina: ha quindici anni, ma l'età è indeterminata nella sua figurina di piccola zingara, sudicia e lacera, dagli occhioni estatici; le sue parole rivelano l'incoscienza d'una bambina decenne. La prima volta n'è scacciata da Franz; la seconda, essendo inseguita da un poliziotto, che l'ha vista « fare il palo » per due grassatori, vi rimane come prigioniera, per volere di Franz, che ama servire, quando può, « alle autorità e alla giustizia ». Cosí, ella resta sola, nella notte, insieme con Nunzio, che l'ha sentita venire: sola, nel silenzio, dopo il clamore assordante dei frequentatori del caffeuccio, dopo le recriminazioni di Franz contro Nunzio, dopo gli insulti reciproci di Franz e la moglie. Nell'aria si diffonde un senso di dolcezza e di bontà accorata. Nunzio e Paolina si parlano som-

messamente: tutt'e due sono infelici, tutt'e due sperduti nel buio; perché non s'aiuteranno? E Nunzio, il cieco veggente, propone a Paolina, inconsapevole, di fuggire, insieme; di riacquistare la libertà; di vivere del proprio lavoro, cantando e suonando. « Paolina, sei bella o sei brutta? » — « Brutta » ella risponde. E il volto di lui s'irradia di speranza.

Ma Paolina è bella: Nunzio se n'è accorto dagli scherzi e dalle apostrofi del pubblico, quando ella va, tra una suonata e l'altra, a chiedere il soldino. Ormai, non spera più: la tentazione sarà più forte d'ogni buona volontà di Paolina. Difatti, al terz'atto, vediamo che donna Costanza, con le seduzioni, Barbacane, con le minacce, le hanno già inoculato nell'animo il veleno: non occorre ormai che una occasione. E, poiché questa non tarda a venire, ella abbandonerà il povero cieco. Mentre Nunzio, infatti, suona una melodia dolce e triste, ella ricompare sulla soglia della porta, si leva gli scarpini, entra camminando sulla punta dei piedi, spegne la lampada dinanzi alla Madonna, segnale d'addio, e scompare.

La donna che cade: ecco il dramma di *Sperduti nel buio*. La donna che, caduta, non può rialzarsi e, deve bere fino alla feccia la sua tazza di vergogna: ecco il dramma di *Notte di neve* ('07). La donna infine, che, caduta, si vendica di tutta la società, facendo soffrire colpevoli e incolpevoli: ecco il dramma di *Nellina* ('08). Sono, in fondo, tutte *tragedie del disonore*; alle quali idealmente s'unisce *Don Pietro Caruso* ('95) un atto unico, compiutamente bello.

Don Pietro Caruso è un uomo riprovevole: vive d'imbrogli, gioca, s'ubbriaca. Ma, in fondo alla sua anima, ha conservato un piccolo angolo di onestà, che rivela solo quando è con la figlia Margherita. Ora la tragedia di questo nuovo Triboulet, sta nella pérdita d'ogni illusione riguardo alla purità della figlia. La quale, infatti, s'è

concessa al conte Fabrizi, quello stesso, per la cui candidatura Don Pietro ha lavorato, quale galoppino elettorale; e poiché il conte non vuole sposarla, perché « non si sposa la figlia di Don Pietro Caruso » e si offre d'esserne l'amante e il protettore, ella non ha uno scatto di ribellione, anzi lietamente accetta. Don Pietro nasconde in tasca una rivoltella, bacia la figlia, le chiede perdono di esserle padre; poi esce, cantando...

***

Il piccolo Santo, è l'espressione più raffinata di quello studio d'anime, che è caratteristica di tutta l'opera bracchiana. È, però, naturale soffermarsi a considerarlo con attenzione particolare.

« Con questo dramma, io tento, ancóra, un'arte che sembra troppo vaga a chi non ha voglia di concedermi una percezione acutamente alacre, e a chi, pur essendo disposto a concedermela, non ha la facoltà di acuire il suo pensiero nell'esercizio della trasmigrazione verso il pensiero altrui... ». Tale arte consiste nel non esprimere interamente l'animo dei personaggi, lasciandolo indovinare e comprendere « da un complesso sintetico di segni significativi »; procedimento giustificato « dal fatto che, anche nella vita reale, l'animo di quei personaggi in parte si celerebbe ». Nel caso del *Piccolo Santo,* il nuovo procedimento è particolarmente richiesto dall'essere quivi rappresentato non un fatto di coscienza, bensí di subcoscienza.

Quando, nel prim'atto, don Fiorenzo appare per la prima volta, è pieno d'allegria rumorosa: è tornato finalmente, dopo moltissimi anni, il fratello Giulio, che, dalla vita tumultuosa degli affari americani, vuol passare a quella pacifica del suo paesello alpestre. Dopo averlo presentato agli amici, giovanotto forte, simpatico, elegante,

vuol rimaner solo con lui, per godere intera la gioia della sua presenza. Perciò licenzia i numerosi poveri, venuti per la solita elemosina, e rimanda ad altro giorno il colloquio, chiestogli da una signorina, la cui vista l'ha stranamente turbato.

I due fratelli si fanno confidenze: Giulio è stato finora un gaudente, finalmente stanco; don Fiorenzo ha disperatamente amato, e si é fatto prete per allontanarsi dal mondo e dimenticare: è apparentemente lieto, ma in realtà ha un fondo d'amarezza e tristezza, che stranamente s'irrita per quella fama di santità, che quasi lo soffoca.

Più sofferente egli ci appare nell'atto seguente. Dal giorno, infatti, che ha confidato al fratello il segreto della sua follia di studente, non può più pregare senza che gli appaia, con tutta l'illusione della realtà palpitante, la sua antica amata. E allora dimentica ogni cosa reale e ritorna alla sua giovinezza, alla sua libertà, alla sua follia primaverile, e concepisce strane speranze. Quale lotta sfibrante! Oh, egli concede bene a Giulio d'essere allegro, spensierato, anche frivolo: canti, rida, salti, si faccia sempre più bello, e vada alla conquista di amori felici! In realtà, Giulio ha cominciato ad amare seriamente una fanciulla, Annita, incontrata più volte per via, e non potuta fermare, per la presenza di Barbarello, un povero scemo. Ora, però, che, non essendo il fratello in casa, deve egli stesso ricevere Annita, venuta per l'altro, non si lascia sfuggire l'occasione, e le parla un po' con malinconia, un po' con tenerezza, un po' con fine umorismo, facendole capire la sua devota ammirazione. Ma Annita rimane seria e insensibile.

Chi è dunque Annita? Ella stessa lo dice, quando, sopraggiunto don Fiorenzo, rimane sola con lui: è la figlia dell'antica amata di don Fiorenzo, la quale, morendo sola e abbandonata dal marito, le aveva raccomandato di

mettersi sotto la protezione del sacerdote. Venne, un mese fa; poi, non ebbe coraggio di ritornare; ma, ora, essa ha bisogno di lui, giacché si sente tanto debole dinanzi ai mille pericoli della vita... L'aiuterà, dunque, don Fiorenzo? — Il povero prete promette. La notizia di quella morte l'ha immensamente commosso; ma egli ha saputo dissimulare, sotto la compunzione del sacerdote, l'angoscia del cuore; finalmente, sentendosi mancare, s'allontana, quasi fuggendo...

Giulio, nonostante le preghiere del fratello, che gli ha rivelato chi sia Annita, ha continuato ad assediarla. E allora (*atto terzo*) don Fiorenzo decide parlargli seriamente. Il colloquio, cominciato pacato e sereno, diventa ben presto aspro e violento, per colpa del sacerdote, che si scaglia contro l'altro, con accuse ingiustificate. Ma, quando Giulio, sdegnato, grida che ama di grande e vero amore; don Fiorenzo s'umilia, domanda perdono, s'annichila quasi, sotto la vergogna e il rimorso. Egli, anzi, vuole riparare: cercherà far vibrare quel marmo ch'é Annita, suscitandole l'amore che Giulio desidera e merita. Ma l'impresa non è facile. Annita, sotto l'influenza della fede e del fascino personale di don Fiorenzo stesso, s'è ormai allontanata dal mondo, né più aspira all'amore terreno, bensì a quello divino. Don Fiorenzo è invaso dal terrore della verità: dunque, il responsabile del rifiuto di Annita è proprio lui? Egli stesso è il nemico del fratello, l'oppressore di lei? « Liberatevi dalla mia suggestione — egli supplica —. Siete ancora in tempo per riafferrare la vostra libertà e la vostra sincerità. La gioia del sacrificio non è in voi che un equivoco, non è in voi che un deviamento ». Ciò ch'ella sente, è l'amore: lo dia dunque a chi l'ama sulla terra, lei che lo può! E Annita si sottomette.

Ora (*atto quarto*) si celebrano le nozze. Don Fiorenzo sta appunto attendendo che gli sposi ritornino dalla chie-

sa; non è andato, perché si sente assai male... Ed ecco, mentre il corteo nuziale sta salendo le scale, Annita, a un tratto, impallidisce, impietrita. La portano nella stanza di don Fiorenzo, la sdraiano, l'esaminano. Giulio non sa, non comprende bene; ma sente che ogni speranza è perduta. E anche don Fiorenzo non spera, dal momento che non prega!... Ma, poichè Giulio, disperato, glielo dice; l'altro, con sforzo immane, si volge a un Cristo appeso alla parete, e vi si genuflette dinanzi: Poco dopo, Annita ha un movimento, e, sul suo viso pallidissimo, si diffonde un debole color roseo: la vita ritorna! Il corteo si ricompone e s'avvia, mentre don Fiorenzo, se non fosse trattenuto da un amico, si avvelenerebbe, sopraffatto da un'improvvisa, inesplicabile disperazione.

Ma gli avvenimenti precipitano. Una sera (*atto quinto*) Barbarello fa capire a don Fiorenzo che Giulio e Annita stanno per partire per lontani paesi. Lo sciagurato sacerdote, che ha trovata una grande consolazione nel sapere i due sposi vicini a lui, nella stessa casa, sente come spezzarsi qualcosa nel cuore. Perché vogliono partire? E poiché insiste, Annita e Giulio spiegano: Annita non s'è potuta ancora abbandonare tutta all'amore. L'atmosfera di fascino religioso, che s'irradia da don Fiorenzo, influisce ancor molto sull'animo d'Annita, traendola spesso a esaltazioni ascetiche, e rendendola continuamente dubbiosa, fra i doveri di sposa e gl'impulsi del misticismo. Bisogna, dunque, che si sottragga a quell'ambiente. « E dunque, via! Fuggite! — grida la disperazione di don Fiorenzo —. Fuggite da quest'uomo esiziale, che fa malefica l'aria, dovunque egli passi! ». I due sposi, colpiti dallo strano accento delle sue parole, hanno come un brivido di terrore: senza dirgli nemmeno addio, se ne vanno... Ecco: scendono le scale, si allontanano... Il prete, tutto vibrante, tende l'orecchio: a un tratto, sente qualcuno venire correndo, come inseguíto, e poco dopo ir-

rompe sulla scena Barbarello, con un ghigno spaventevole e i capelli irti. Di lontano, una voce disperata: « Aiuto! Aiuto! Giulio è precipitato nel burrone! ». Don Fiorenzo comprende, e, come impazzito, urla a Barbarello: « Assassino! ». Ma, poiché l'altro mormora: « Per te... per te... », s'arresta in una fulminea soffocazione di sorpresa e di raccapriccio, come per una terribile rivelazione, e stramazza pesantemente a terra,

Tale il dramma, nelle sue esterne apparenze. Ma, nel suo seno, è un altro dramma, tutto intimo nell'animo di don Fiorenzo, che ben s'intravvede col sussidio dei « segni significativi ». Vediamo di ricostruirlo.

Dopo la disperata disillusione del suo amore giovanile, Fiorenzo, fattosi prete, si è dedicato anima e corpo, al bene dei parrocchiani. Il suo zelo è, senza dubbio, sincero; ma è continuamente stimolato da una poderosa volontà di dimenticare, sicché non gli dà mai nemmeno un minuto di vera felicità (« Giulio: *Non sei contento della vita?* — Don Fiorenzo: ... *Sì.* — Giulio: *È un sì in cui c'è la metà di un no* »). Il passato, con la giovinezza e l'amore, è assai più vicino di quanto egli stesso non s'illuda: esso ritorna, infatti, con la violenza delle cose, troppo a lungo negate, quel giorno che si ritrova dinanzi al fratello, non più veduto da tant'anni, e a una fanciulla, tanto somigliante all'antica donna amata. Don Fiorenzo è preso da un folle desiderio di ricordare, rievocare: le visioni passano a frotte dinanzi a' suoi occhi lagrimosi (« *Oh!... Quante cose lontane!... Quante cose lontane!...* »); poi ritornano, si fermano, prendono consistenza, si fanno sempre più tormentose. Così, mentre egli crede di ripensare all'antica donna, in realtà pensa a quella fanciulla sconosciuta, tanto simile alla prima: (« *E mi riappare così evidente, così vera, così viva, così vitale, che io mi sento ricacciare, anima e corpo, nel passato di venti anni fa. L'illusione che i miei occhi com-*

pongono ha la consistenza precisa di un fatto reale ».) E tanto intensamente, che Barbarello, cieco strumento della volontà di lui, alla quale è sensibile come un apparecchio sismografo, le sta sempre vicino, quasi voglia difenderla e custodirla. (« Giulio: *Io lo sorprendo spesso ad aggirarsi intorno a quella signorina misteriosa che voleva parlare a Fiorenzo lo stesso giorno del mio arrivo* »). A poco a poco, nella profondità dell'animo, si matura un senso di ribellione contro ogni costrizione morale, un desiderio immenso di libertà e di vita. (« D. Fiorenzo (*a Giulio*): *O che per causa mia ti vuoi mummificare? Non ci mancherebbe altro!... Lascia che dentro l'anima ti frulli! Ridi, salta, canta, fatti sempre bello come oggi, porta in giro, nella luce meridiana, i tuoi trent'anni... e se fioriranno gl'idilli villerecci sul tuo cammino, non prender troppo sul serio, la buona condotta che mi feci promettere... Ohè!... Fate largo, fate largo!... Fate largo! Passa l'amore!* »). Quando può parlare con Annita, e viene a sapere chi è, don Fiorenzo è felice di vederla vicina a sé, palpitante immagine dell'amore che fu; poi, riprendendosi, capisce i pericoli di tale vicinanza. (« *Preferiremo il raccoglimento della chiesa, dove... l'ausilio della sicura serenità... mi rende meno perplesso nel compiere i miei doveri* »). Don Fiorenzo è in buona fede: lottando contro ogni suo pensiero men puro, cerca, con tutte le forze, di dare ad Annita quella fede che le manca, quel fervore ascetico che la distacchi dal mondo. E ci riesce: Annita stessa lo confesserà: (« *Il vostro pensiero distaccò il mio da ogni miseria della terra, lo innalzò, lo purificò... Nessun sentimento terreno avrebbe potuto mai più trionfare in me!* »). Ma, sotto la sua missione sacerdotale, ha agito, inconsapevolmente, un sentimento, profondamente egoistico: Don Fiorenzo, infatti, ha cercato, abusando del suo ministero, di possedere spiritualmente Annita, avendola continuamente vicina, fonte di squisitis-

simo gaudio (« ... *avvicinandomi a Dio, come voi, insieme con voi* »). Tant'è vero che, quando s'accorge de' tentativi di Giulio, si sdegna con troppa violenza, perché non vi si senta come un senso geloso di proprietà. Se poi è preso quasi dalla frenesia di parlare con Annita, per persuaderla ad amare Giulio e diradare le nebbie mistiche da cui egli stesso l'ha avvolta; si tratta del rimorso d'aver sacrilegamente abusato del suo ministero sacerdotale. (« *Dio onniveggente, punitemi voi! Non abbiate indulgenza per me!* »).

Don Fiorenzo, dunque, ama Annita? Egli non lo confessa nemmeno a se stesso; ma è pur questa la verità. Le nozze dei due giovani sono, infatti, per la sua anima dilacerata, un nuovo terribile colpo (Sebastiano a Don Fiorenzo: « ... *È indiscutibile che essi te ne hanno fatto e molto, del male!* »); tanto, ch'egli non ha il coraggio d'assistere alla sacra cerimonia, ed è indotto, in un momento di disperazione, ad avvelenarsi. E, nondimeno, Don Fiorenzo non si rende ancóra esatto conto de' suoi sentimenti (*Non è un dolore! Non è un dolore! È peggio! Chi soffre un dolore, ne conosce la causa, come tu conosci la causa del dolore tuo, e ciò gli serve, se non altro, a veder chiaro nel proprio essere e a misurare le proprie forze...; ma questa sofferenza mia è un mistero...* »); né vede chiaro perché provi un po' di sollievo nel saper Annita nella sua casa stessa, nell'udire qualche sua fuggevole parola, qualche suo passo affrettato (« *Da circa due mesi io non li vedevo più. Ero convinto d'essermene distaccato... ed è evidente che m'ingannavo. Mi giungevano un po' le loro voci quando essi passavano per le scale o si affacciavano alla finestra... Ne distinguevo qualche parola quando nessun altro rumore ingombrava il silenzio della campagna... Udivo i loro passi quassù, attraverso il soffitto... Questo essi mi davano: e niente altro... E stasera mi accor-*

go che di questo io vivevo »). Ma anche questa piccola gioia gli è tolta: gli sposi decidono di partire. E allora, nella subcoscienza di Don Fiorenzo, si matura un terribile odio contro il fratello, un disperato desiderio di vendetta, una disperata volontà d'opporsi a quell'allontanamento. (Don Fiorenzo a Barbarello: « ... *E piangi, e piangi, e piangi!... Rimedi tu a niente piangendo? Mi fai forse del bene con le tue lagrime?... No! Non sai farmene, tu, del bene! Non sai farmene! Il tuo pianto non mi serve, e la tua inutile devozione mi esaspera* »). L'impulso diventa sempre più terribile, finché lo trae a concepire il fratricidio. È un lampo; ma Barbarello coglie quel truce attimo, e lo attua: poco dopo, Giulio precipita giù nel burrone! Don Fiorenzo ha finalmente la rivelazione del segreto d'amore, d'onta, d'odio, che l'ha finora straziato, quando Barbarello mormora: « *Per te... Per te...* ».

Da tale duplice esposizione credo appaia chiaro come quei « segni significativi » del Bracco sieno stati necessariamente richiesti dal caso psicologico immaginato; ossia dal bisogno d'esprimere certi sentimenti, che, essendo sub-coscienti, non potevano essere palesati direttamente.

***

Quali, dunque, le caratteristiche fondamentali della personalità bracchiana?

Diciamo, anzitutto, la *tristezza*. Questo scrittore, infatti, nasconde pudicamente nell'intimità del suo spirito, una grande serietà amara, e nella sua opera esprime un senso doloroso della vita. Anche nelle commedie: ché invero, in queste, non è la franca, spensierata, grassa risata, ma la risata a denti stretti, quasi simulata; e la loro comicità si confonde di solito con l'iro-

nia e il sarcasmo. Tanto più, nei drammi, dove è espressa l'immensa potenza del male, e passano tante creature di dolore. Passa Teresa (*Piccola Fonte*), cantante sottovoce la sua lugubre filastrocca di pazza; Claudia (*Maternità*), col suo pallore di madre svenata; Giulia (*Fantasmi*), avvolta da lunghi veli neri; Caterina (*Tragedie dell'anima*), con le vesti sbattute da un vento selvaggio; Paolina (*Sperduti nel buio*), che guarda, pietosa, Nunzio; Nellina (*Nellina*), esangue. E, dopo la teoria femminile, quella maschile: don Pietro (*Don Pietro Caruso*), che va alla morte cantando; Lucio (*Trionfo*), sghignazzante sul suo ideale svanito; Antonio (*Il diritto di vivere*), maledicente al suo sogno di libertà e giustizia; don Fiorenzo (*Il piccolo Santo*), vibrante sotto un'immensa, tragica ala...

Ma, come ricordare tutte le creature di Bracco? Esse sono tante, e ciascuna col suo piccolo o grande dolore, la sua piccola o grande passione torturatrice: ché, in verità, oppressi e oppresse, vittoriosi e vittoriose, sono tutti sciagurati e vittime pietose. Vittime, Caterina Nemi, Claudio di Montefranco, Giulia Artunni; ma vittime anche Ludovico Nemi, che non può dimenticare; Alfredo di Montefranco, che non sa comprendere la moglie; Raimondo Artunni, ch'è torturato dalla sua gelosia. Vendicatrici, Clara Sangiorgi, Anna di Fontanarosa, Tilde Ricchetti; ma angosciose vendicatrici... Il male è, dunque, una necessità. Forse Roberto Bracco ha ripugnanza a pensarlo, ha paura a confessarlo a se stesso; ma è certo che, nella profondità della coscienza, sente, per quanto oscuramente, la fatale, incombattibile sua potenza. Egli può ben protestare contro di esso, credere *intellettualmente* che l'ingiustizia, la colpa, il dolore, non sieno razionalmente necessarî; invocare, quindi, rimedi; ma è certo che, *sentimentalmente,* non crede all'efficacia delle sue stesse proteste, degli stessi rime-

dî invocati. Non è forse una necessità che la figlia di Don Pietro Caruso diventi l'amante del Conte Fabrizi? — che Paolina abbandoni il presago Nunzio per il disonore? — che la sciagurata madre di *Notte di Neve* non abbia una parola buona, nemmeno dal figlio? È vano lottare contro le necessità della vita! È vano che Lucio lotti contro la sua carne; e Antonio contro le ingiustizie della società: ambedue sono utopisti, e l'uno sacrificherà la sua utopia, l'altro la sua vita! Appunto questo senso di doloroso fatalismo, fa sì, che, nei drammi di Bracco la *tesi* s'affacci solo rarissimamente, e, a ogni modo, si sfasci ben presto. La vita sarà, checché si faccia e dica, eternamente triste: a che, dunque, porgere vani rimedî?

Nondimeno, quest'attitudine spirituale non vieta al nostro Autore d'essere un disprezzatore della morale comune, un enunciatore d'una morale più alta; soprattutto, un critico spietato delle attuali relazioni fra uomo e donna. — L'Italiano è, per natura, verso la donna, un cavaliere, ma nulla più che cavaliere: ama e ammira la bellezza muliebre, ma non vuole riconoscere nella donna un vero valore morale ed intellettuale. L'Italiano non vuol vedere in lei, che uno strumento perfetto di piacere, un gingillo, di cui ammira l'eleganza e deliziosa fragilità, ma cui nega un'intrinseca serietà. Essa deve essere come una schiava, alla quale egli serve, per suo diletto e per sua indulgenza, ma cui non riconosce alcun diritto contrastante al suo libito prepotente; e, se la schiava tenta ribellarsi, discutendo gli atti del suo padrone, allora l'altro la schiaccia, sorridendo di compassione... Ora, Bracco, a questa morale, oppone tutt'altra morale, più giusta ed umana, secondo cui, fra donna e uomo, dovrebb'essere eguaglianza di doveri e diritti, esercitati con animo libero e sincero. E, intanto, nello stato attuale della società, fra la schiava e

il padrone, preferisce l'una, di cui esalta lo spirito di sacrificio, il coraggio, il disinteresse, mentre, dell'altro, sferza la prepotenza, la viltà, la cupidigia. Ed esalta l'amore, come libera e perfetta donazione di se stesso, senza dubbî o sospetti; e l'amore materno, come sacro diritto che non può conculcarsi da alcuno.

Orbene, per tale contenuto morale, è lecito chiamare quello del Bracco, « *teatro di pensiero* », come qualcuno ha proposto? — A noi pare sia molto più opportuno chiamarlo *psicologico;* ché veramente, esso va, dalla rappresentazione della rudimentale psicologia di Paolina, a quella complicatissima di don Fiorenzo; cioè, dalla rappresentazione dell'incosciente, a quella del cosciente e sub-cosciente. Più comprensivamente, e nel suo bellissimo significato etimologico, *teatro di passione.*

A queste caratteristiche sono da aggiungere la *sobrietà* e *densità*. Ogni sua opera, infatti, è come un piccolo sistema planetario: l'equilibrio del sistema sta nel rapporto reciproco di tutti i suoi componenti, mancando uno dei quali, l'equilibrio stesso si romperebbe. Non ha atti né scene inutili. L'azione s'inizia realmente con la prima scena, con le prime battute, e non avrà più tregua, sino alla fine, correndo veloce, senza inceppamenti né dilazioni, con un dialogo serrato ed energico, privo di verbosità o divagazioni. Non che perdersi nelle parole, l'Autore anzi, quando può, ad esso sostituisce la mimica dell'attore, raggiungendo effetti di verità e poesia, ancóra più efficaci.

IV

E. A. Butti e Roberto Bracco sono i commediografi più illustri dello « psicologismo drammatico » di ieri, ossia dello psicologismo d'anteguerra, direttamente influenzato dal teatro ibseniano.

Chi volesse aggiungere qualche altro nome, per compiere il quadro di tale psicologismo, potrebbe citare Alfredo Oriani (*L'invincibile,* 1902), Washington Borg, Cosimo Giorgeri Contri, Lorenzo Ruggi, autori di drammi, che ebbero, alla loro ora, qualche risonanza, e furono súbito dopo dimenticati; e, tra gli altri, Guglielmo Zorzi, che con *La vena d'oro* ('19) ottenne un successo, non più raggiunto, nonostante la sua tenace e continua attività.

Ma il nuovo, grande drammaturgo, ormai di fama mondiale, il quale segna, forse, una svolta del teatro italiano, e certo un nuovo periodo dello psicologismo drammatico — quello maturatosi durante e dopo la guerra —, tuttavia in corso, è Luigi Pirandello.

Vero è che, per qualche anno, specie durante la guerra, ebbe gran voga il nome di Dario Niccodemi [1], ma non credo che i suoi meriti, sotto il riguardo dell'arte, debbano considerarsi eminenti. Né pel primo periodo, in cui egli scrisse drammi in francese, secondo la formula Bernstein-Kistemaeckers (*Le refuge,* '09; *L'aigrette,* '12; *Les requins,* '13); né pel secondo, in cui scrisse

[1] N. a Livorno nel 1787; m. nel 1934.

in italiano, seguendo schemi e gusti ormai tradizionali e sorpassati (*L'ombra*, '15; *Scampolo*, '15; *La nemica*, '16; *Il Titano*, '16; *La maestrina*, '16; *Prete Pero*, '18), pur con qualche velleità di psicologismo. Nell'uno, infatti, è la ricerca esasperante d'effetti violenti, e l'infondata pretesa d'affermare presunti principî di moralità superiore; nell'altro, tra gli artificî scenici più evidenti, un eccesso di tenerezza sentimentale; e, in entrambi, nulla di veramente sincero e profondo.

Luigi Pirandello [1] è ben altro autore.

Egli aveva già scritte le sue migliori opere narrative — ossia qualche capolavoro —, quando decise dedicare tutta la sua attività al teatro.

Parve, ma non fu un errore. — Parve un errore a quelli che, giudicando superficialmente la sottigliezza di ingegno del Pirandello, la delicatezza ragnata delle sue osservazioni e de' suoi commenti psicologici, la sua grigia malinconia e il suo ironico umorismo; supposero che tutto ciò fosse un ostacolo insormontabile alla creazione drammatica, la quale, e per se stessa, e per il pubblico eterogeneo che suole raccogliersi nel teatro, richiederebbe conflitti violenti, o almeno evidenti e precisi, contrasti passionali, movimenti esteriori e non problemi complessi e difficili, né dissidî raffinatamente cerebrali, né moti soltanto interiori. Tanto più parve un errore, quando, alla prova dei fatti, quel teatro — nel suo primo decennio — non ebbe il consenso delle platee, e neppure della critica più autorevole. — Ma errore non era, come bene e súbito vide la giovane critica; giacché, se Pirandello narratore s'era dimostrato uno spirito tormentato dal dubbio, ironico, pessimisticamente umorista, nulla in realtà v'è di più drammatico del dubbio, ch'è dissidio tra il sì e il no, dell'ironia, ch'è contrasto

---

[1] N. a Girgenti nel 1867.

tra forma e sostanza, dell'umorismo, ch'è antitesi di sentimento e ragione, di riso e pianto. Se è vero che il dramma implica necessariamente un intimo contrasto, questo era dunque nello spirito stesso di Pirandello, il quale perciò doveva, prima o poi, esprimersi *drammaticamente.*

In realtà, Pirandello, giunto tardi nell'arringo teatrale, si mise súbito alla testa, con una produzione abbondantissima, magari tumultuosa, che si direbbe ispirata dal desiderio di riguadagnare il tempo perduto, e dal timore che gli anni incalzanti non gli permettessero di dire tutto quello che avrebbe voluto. Dopo un decennio di contrasti, ottenne anche il favore dei pubblici. E oggi, dopo venti anni d'ininterrotta attività (né sono da trascurare i suoi esperimenti capocomicali), e la rappresentazione d'una trentina di commedie, è possibile dare, intorno a queste, un giudizio conclusivo, esatto e sereno.

Certamente, sarebbe difficile disegnare una vera e propria evoluzione, spirituale ed estetica, rispetto a tale produzione drammatica, essendo Pirandello effettivamente passato da un genere all'altro con la massima volubilità, e tuttavia rimanendo sempre il medesimo. Pure, se trascuriamo le opere meno belle e meno significative, potremo distinguere, rimanendo fedeli anche alla cronologia, alcuni gruppi di commedie e di drammi, ciascuno con particolari caratteristiche.

Un primo grùppo è costituito da commedie regionalistiche e veristiche, quali *Lumíe di Sicilia* ('12), *Liolà* ('16), *Il berretto a sonagli* ('17), le quali svolgono, con qualche variazione, motivi già trattati in alcune novelle, e scritte, oltre che in italiano, in agrigentino. Se in *Lumíe di Sicilia* il regionalismo è concentrato tutto nella figura del protagonista — quel povero Micuccio, sonatore di banda in un piccolo borgo, che dopo aver

fatti tanti sacrificî perchè la fidanzata studiasse al Conservatorio d'una grande città, si vede respinto, incompreso e quasi deriso da lei stessa, ormai divenuta una famosa cantante, quando egli va a rammentarle le antiche promesse d'amore —; nelle altre due commedie il regionalismo è nella cornice e nel quadro, nello sfondo e nell'anima dei personaggi. E, se nella prima l'umorismo è cosí amaro, da sfiorar la tragedia, nel *Berretto a sonagli,* esso pencola tra la farsa e la tragedia, risolvendosi finalmente in una diabolica risata beffarda: ché Ciampa costringerà la donna, che ha svelato pubblicamente il tradimento della moglie, a essere internata in un manicomio, se pur voglia impedirgli quella vendetta sanguinosa, che la pubblicità dello scandalo renderebbe inevitabile. In *Liolà,* esso rimane in una zona brillante di giocondità campestre, per merito precipuo del protagonista, poeta e burlettaio, innamorato di tutte le belle donne, e padre naturale d'una nidiata di bambini.

Un secondo gruppo è formato da commedie, che direi psicologiche, quali *Pensaci, Giacomino* ('16), *Il piacere dell'onestà* ('16), *Il giuoco delle parti* ('18), *Ma non è una cosa seria* ('18), *Se non così* (del '15, ma rifatta e divenuta, qualche anno dopo, *La ragione degli altri*): commedie del tempo di guerra, alcune sceneggianti precedenti novelle, altre del tutto nuove, in cui l'ambiente è piccolo-borghese, e i protagonisti sono generalmente professori, filosofanti, intellettuali, che soffrono, e appunto perché soffrono, amano ragionare sino al delirio: « Non è forse vero — domandava lo stesso scrittore, nell'appendice polemica al romanzo, *Il fu Mattia Pascal* — che mai l'uomo tanto appassionatamente ragiona (o sragiona, che è lo stesso), come quando soffre, perché appunto delle sue sofferenze vuole veder la radice, e chi gliele ha date, e se e quanto sia stato giusto il dargliele; mentre, quando gode, si piglia il godi-

mento e non ragiona, come se il suo godere fosse suo diritto? ». — Cerebrali, insomma, che si vuotano, o si sono vuotati, o cercano vuotarsi, della loro umanità, proponendosi di agire secondo una logica puramente astratta; e che tuttavia, per quanto facciano, non riusciranno a nascondere sino alla fine le cause segrete, gli scopi profondi delle loro azioni, le une e gli altri di natura sentimentale. Così, se Toti (*Pensaci, Giacomino!*) sposa, già vecchio, una ragazzina, per salvarla dal disonore, e poi la tratta come figlia, permettendo e incoraggiando l'amore di costei pel giovanissimo amante; agisce per pietà e indulgenza, che altri giudicherà immorali, ma che comunque sono profondamente umane. — Se il Baldovino (*Il piacere dell'onestà*) toglie da una penosa situazione una signorina, che non può sposare l'amante ammogliato, ed è consigliato a ciò soltanto dall'interesse, deliberato a seguire il suo programma d'onestà formale sino all'estreme logiche conseguenze; pure, quando si sente amato e stimato da quella donna, riprende tutta la sua umanità, e comincia finalmente ad agire con profonda passione. — Ha un bel dire il Gala (*Il giuoco delle parti*) che non lascia scatenare i suoi impulsi sentimentali, ma li afferra per le corna e l'inchioda: l'odio per la donna, ch'egli un giorno amò, e che l'ha tradito, e continua quasi con ferocia a tradirlo, gli suggerisce un piano, ch'è non meno crudele di quello tramato dall'altra; e sangue ne gronderà. — Ha un bell'affannarsi Speranza (*Ma non è una cosa seria*), a persuadere gli altri e se stesso che, se ha sposato l'umile Gasparina, è stato soltanto per mettersi nell'impossibilità materiale di fidanzarsi per l'ennesima volta, ed evitare gl'imbrogli e pericoli, cui lo trascina il suo temperamento, troppo facile a innamorarsi e raffreddarsi: egli finirà con l'amare sul serio, una volta per sempre, quella stessa, che doveva essere moglie per bur-

la. — E non è umana, in fondo, la ragione di Livia (*Se non cosí*), che, pur amando ancóra il marito perduto, non vuole ch'egli ritorni a lei, se non con la bimba, avuta da un'altra donna; e ciò, per amore della bimba stessa, cui si sente avvinta da un nobile legame spirituale, e per pietà, e fors'anche per un resto d'amore verso lo stesso marito, che non saprebbe staccarsi dalla figlia?

L'*umanità,* dunque, fatta uscire dalle quinte, rientra dal fondale. Se cosí non fosse, codesti personaggi paradossali sarebbero concetti astratti, piuttosto che persone, allegorie piuttosto che creature viventi, insomma semplici maschere, mentre in realtà finiscono col rivelarsi « maschere nude », ossia uomini anch'essi, nella loro nuda umanità. Ma quanto raziocinare, arzigogolare, sofisticare! Essi sono veramente ossessionati dalle loro idee, maniaci delle proprie opinioni, candidati alla follia; o, per lo meno, hanno la sottigliezza, squisitezza, capziosità raziocinative dei nevrastenici. Né è poi da far meraviglie, dal momento che la nevrastenia è la malattia del secolo...

Comunque, se queste commedie sono « psicologiche », si tratta d'una psicologia paradossale; e se tale paradossalità è intimamente umoristica, si tratta d'un umorismo amaro, doloroso, cupo. Alla fine del *Giuoco delle parti,* il Gala che, « giocando », è riuscito a mandare altri a un duello che sarà mortale, dopo aver corso egli stesso il medesimo pericolo, « resta assorto — dice la didascalia — in una cupa gravità e non si muove ». E tale, appunto, mi sembra l'atteggiamento spirituale del Pirandello in codeste commedie: « una cupa gravità ».

Il terzo gruppo è di quelli, che chiameremo drammi problematici della personalità, essendo tuttavia psicologici, ma drammatizzanti in particolare la molteplicità scissa e discorde della coscienza individuale. — Il

problema della personalità era stato già trattato da Pirandello stesso in alcune notevoli novelle, nel *Fu Mattia Pascal* e in quell'arguta e curiosissima commedia, *Cosí è (se vi pare)* ('16), la quale concludeva con la negazione di essa personalità, nella sua oggettiva identità. Ma soltanto negli anni posteriori alla guerra, il problema s'impose al commediografo con appassionata necessità, esprimendosi in veri e proprî conflitti di coscienza. Nacquero cosí *Tutto per bene* ('20), *Come prima, meglio di prima* ('20), *La signora Morli, una e due* ('20), *Sei personaggi in cerca d'autore* ('21), *Enrico IV* ('22), *Ciascuno a suo modo* ('24), *Diana e la Tuda* ('27): drammi, che, commentati da valorosi esegeti, riuscirono finalmente a far trionfare Pirandello in Italia e all'estero.

In *Tutto per bene* sono rappresentati i casi d'un tale, che, scoperta l'illusione, di cui è stato vittima e zimbello per molti anni (in una situazione, che rammenta *La famegia del santolo* del Gallina), si dibatte angosciosamente tra i contrasti, generati dall'*io* di ieri che non sapeva, e l'*io* di oggi che sa. — In *Come prima, meglio di prima,* quelli d'una donna che, essendo madre d'una fanciulla, alla quale tuttavia non può confessarsi, è straziata dalla contradizione, esistente tra l'immagine ideale, che di lei, creduta morta, s'è fatta la fanciulla, e la sua realtà di oggi. — Ne *La signora Morli, una e due,* quelli d'una donna, che si sente diversa, secondo che si trovi nella casa del marito, dal quale è divisa, o in quella dell'amante, con cui vive; ed è da tale duplicità tormentata, sia per le reciproche gelosie dei due uomini, sia per l'intersezione dei due piani sentimentali nel suo stesso cuore. — Ora immaginate che le personalità, conviventi in un'unica coscienza, sieno tre: ed ecco *Enrico IV,* il cui protagonista è infatti straziato dai dissidî profondi

e tragici, che un giorno, per imprudenza d'amici e intreccio d'eventi, scoppiano nel suo cuore, rivivendo in lui il giovine innamorato d'un tempo e il pazzo di ieri, e insieme continuando a vivere l'uomo tardi rinsavito, e ormai vecchio e disperato, di oggi. Fate che esse personalità sieno parecchie, quante cioè le interpretazioni che noi, in periodi diversi, e gli altri, ciascuno per sé, diamo alle medesime azioni: ed ecco *Ciascuno a suo modo.*

Nei casi precedenti, si tratta sempre di sentimenti, contrastanti nella medesima coscienza; in *Sei personaggi in cerca d'autore* e in *Diana e la Tuda,* invece, si tratta di momenti, o categorie essenziali dello spirito, contrastanti in piani di coscienza assai più elevati. — Nel primo dramma, infatti, è il contrasto tra la vita, che cerca irrompere, superando ogni diga, contravvenendo a ogni legge, e l'arte, che costringe, limita, irrigidisce; tra il sentimento, anarchico e distruttore, e la fantasia, ordinatrice e costruttrice (oltre al dramma sentimentale, proprio d'ogni personaggio; e al contrasto secondario, tra vita reale, arte creativa, e interpretazione). Nel secondo, è il dissidio tra la forma (o arte, o « maschera »), simboleggiata in Diana, e la vita, simboleggiata in Tuda (oltre alla tragedia, tutta intima, della creatura, che non vuol essere soltanto la modella, ma la donna, avente valore per se stessa, e non riesce ad esserlo per l'amato; e l'altra tragedia di colui, che conserva l'anima giovanile, capace ancóra d'amare, e intanto si vede decadere e invecchiare, sempre più odioso ed estraneo a se stesso).

Com'è noto, Adriano Tilgher, fondandosi specialmente sui drammi di questo gruppo, ha sostenuto che il teatro pirandelliano, d'accordo col teatro europeo più vitale ed attuale, debba considerarsi teatro di pensiero, essendo tutto imperniato intorno ai problemi della co-

noscenza, e rispondendo press'a poco a tali domande: « Che cosa è la realtà? Che cosa la distingue dal sogno, dalla fantasia, dall'illusione? Che cosa è la vita? Quale senso e valore essa ha?... ». — Ora, non nego che tali problemi sieno, impliciti o espliciti, nei drammi pirandelliani, come, del resto, in novelle e romanzi dello stesso autore; ma credo che tali problemi di pensiero sieno diventati arte, in quanto si sono trasformati in problemi psicologici, sviluppandosi e scoppiando nell'intima coscienza dei personaggi come contrasti sentimentali e spirituali, e quindi generando, non drammi astratti e filosofici — come potrebbero essere, p. es., quelli d'un Renan, o d'un Bovio —, ma drammi concreti di anime. E se cosí è, appar chiaro come codesto dramma pirandelliano « della personalità », pur avendo una sua innegabile originalità, continui il dramma psicologico, quale era diventato — per citare soltanto un Italiano — nelle mani di Roberto Bracco, in opere, quali *Fantasmi* e *Il piccolo Santo,* che drammatizzano l'antitesi tra coscienza e sub-coscienza, ossia, in ultima analisi, tra personalità diverse d'una medesima coscienza. In verità, non si tratta di rivoluzione, bensí di evoluzione, su vie psicologiche già segnate.

Formeremo ora un quarto gruppo, comprendendovi i drammi, rappresentati dal '27 al '30? — Ma, se facciamo eccezione per *La nuova colonia* ('28) e *Lazzaro* ('30), tutti gli altri non dicono nulla di profondamente nuovo, ripresentando il problema della personalità molteplice e dell'illusione e relatività universale (*L'amica delle mogli* e *Come tu mi vuoi*), o quello dei rapporti tra vita, arte, interpretazione, inscenatura (*Questa sera si recita a soggetto*), in variazioni che non interessano troppo.

Quanto ai drammi eccettuati, sono stati interpretati generalmente come costruzioni nuove, mostrando colo-

ri *mitici* (« miti », infatti, li chiama lo stesso autore), e intendimenti *affermativi,* dopo tanto realismo e psicologismo, e tanta negazione. Se non che, a parte che la intera trama del primo dramma si trova già nel romanzo *Suo marito* ('11), bisogna confessare che in nessuno dei due circola veramente l'aria brillante, ardente e trasfiguratrice del mito; né vi sentiamo agire una nuova fede: ché ben poca cosa è, ne *La nuova colonia,* quell'ultima esclamazione della madre, mentre emerge dalle acque distruggitrici, affermante la maternità, come l'unica che salvi e sia salvata, mentre il mondo precipita; ben poca cosa, in *Lazzaro,* l'improvvisa affermazione d'una fede idealistica, da sostituire a quella tradizionale, e l'inatteso e davvero sorprendente miracolo finale. E però non credo che questi due « miti » possano sostanzialmente mutare il giudizio conclusivo, che sul teatro pirandelliano credo si debba dare.

Teatro, che rappresenta, sotto forme diverse, drammi di coscienze e personaggi dalle anime scisse e contradittorie; e ch'esprime sostanzialmente uno spirito scettico e pessimista, sia che concluda umoristamente, sia tragicamente. Teatro che quindi s'apparenta, per un verso o per l'altro, con quello di Shaw, giocoliere di simboli e d'idee, ma anche di anime; di Andreieff e Cekof, creatori di personaggi scorati e disperati, di coscienze in sfacelo, schiacciate sotto l'enorme, cieca fatalità della vita; degl'« intimisti » francesi, cultori devoti del « silenzio » e dell'« inespresso »; degli « espressionisti » tedeschi, mistici e funambulisti del trascendente; e insomma di tutti quegli autori contemporanei europei, che mostrano uno spirito negativo e distruttivo, non avendo nulla da bandire, nulla di difendere, nulla da confessare, se non l'eterna vanità del tutto. Teatro, infine, il cui stile non può non essere qual è: rapido, spezzato, elittico, con ritorni, pentimenti, equivoci, cor-

rezioni, sofismi, giochi di parole; stile, ch'è la disperazione degli attori, e anche un po' degli ascoltatori, ma che corrisponde perfettamente alla mentalità e alla psicologia pirandelliana.

V

Altra forma di psicologismo drammatico, manifestatasi durante e dopo la guerra, per effetto e in corrispondenza della nuova atmosfera morale, profondamente turbata e disorientata, e sotto l'influenza, diretta o indiretta, dell'arte narrativa e drammatica del Pirandello; è il cosiddetto « *teatro del grottesco* », a cui parvero appartenere, accanto a Luigi Chiarelli, consideratone il fondatore con *La maschera e il volto* ('16), Rosso di San Secondo con *Marionette, che passione!* ('18), Luigi Antonelli con *L'uomo che incontrò se stesso* ('18), Enrico Cavacchioli con *L'uccello del paradiso* ('19), Carlo Veneziani con *La finestra sul mondo* ('18), e altri, come Filippo Surico, Luigi Bonelli, Massimo Montempelli...

L'importanza e il significato di tale teatro furono assai esagerati, come se esso ci avesse liberati dalla tirannide delle commedie realista-borghese, sentimentale-romantica, e di situazioni; mentre è chiaro che queste, già da tempo, erano state successivamente superate. O come se aprisse una nuova èra del teatro italiano; quando invece è evidente ch'esso rappresentava un episodio, per quanto interessante, dello psicologismo contemporaneo.

Dico dello psicologismo, giacché, se è vero ch'esso corrisponde a un atteggiamento scettico, ironico, umoristico, di fronte all'umana coscienza, onde si fa vedere, o l'instabilità dello spirito nelle continue interferenze di

essere e parere, o l'intrinseca necessità d'illudersi ed errare, o la fatalità ridicola e tragica insieme della passione; è altrettanto vero che tale atteggiamento, piuttosto che di pensiero, è di sentimento e di sensibilità, e, a ogni modo, si esprime, in generale, umoristicamente e fantasticamente, allo scopo di penetrare più a fondo nelle anime, rivelandone i più segreti e inconfessabili segreti. I mezzi dunque formali non debbono confondersi con la sostanziale finalità, perseguíta e realizzata, in parte, o totalmente.

D'altro lato, gli autori sopra citati hanno tutti, più o meno, forti personalità, che sarebbe assurdo e ingiusto ridurre secondo il massimo comun divisore del « grottesco », e su cui anzi varrebbe la pena d'intrattenersi singolarmente e lungamente, se la loro attività non fosse ancóra in corso, e però difficilmente giudicabile in senso definitivo, come da una storia letteraria è d'aspettarsi.

Pier Maria Rosso di San Secondo [1] è stato d'una straordinaria fecondità, e soltanto in quest'ultimi tempi s'è chiuso in un silenzio, che potrebbe tuttavia riserbarci bellissime sorprese. Ma le sue opere più felici e significative sono *Marionette, che passione!* ('18), *La bella addormentata* ('19), *Lazzarina fra i coltelli* ('23), *La scala* ('25), *Tra vestiti che ballano* ('26), drammi fortemente cromatici e d'atmosfera, ma insieme, e soprattutto, drammi lirici d'intimità.

Dico « cromatici e d'atmosfera », in quanto questo scrittore vede ogni suo lavoro teatrale come una successione di quadri colorati, e ogni suo personaggio come una nota di colore, destinato a sinfonizzare col resto; e in quanto sente, e fa sentire, ogni atto e ogni scena, come espressione complessiva e sintetica d'un particolare stato d'animo, quale panorama reale e spiritua-

---

(1) N. a Caltanissetta nel 1887.

le, direi quasi alla maniera del « paesaggio » d'Amiel. Ma codesto lirismo pittoresco è, nelle opere migliori, messo al servizio d'un vero, profondo senso tragico della vita e dell'umanità, che finisce quindi con l'avere la maggiore importanza.

In *Marionette* è il tragico dell'amore, nelle sue fasi di lotta, di vaga speranza, di rinunzia; ne *La bella addormentata,* quello della coscienza che si risveglia; in *Lazzarina fra i coltelli,* dell'illusione che muore, per far posto alla vita; ne *La scala* e in *Tra vestiti che ballano,* della maternità torturata e misconosciuta. E tale tragico si manifesta, o mediante accenni, segni, sottintesi, silenzî, sotto apparenze grottesche e burattinesche, quasi d'incubo (come nei tre primi drammi), o mediante contrasti patenti e violenti, esplosioni d'eloquenza e lirismo, in scene e personaggi di forte rilievo realistico (come negli altri due).

Rosso, assai più che la tragedia della maternità, sente quella dell'amore; ed è, intrinsecamente ed estrinsecamente, ben più originale quando usa mezzi d'espressione, dirò cosí, sotterranei, che quando rivela tutto chiaramente, scoprendo súbito le sue carte. Le sue cose più sincere e geniali sono, dunque, quelle della prima maniera; e il suo capolavoro resta tuttavia *Marionette, che passione!,* dove l'atmosfera d'incubo, il pittoresco, il lirismo immaginoso, la tragicità dei singoli protagonisti e, in generale, dell'immedicabile passione, si armonizzano e fondono perfettamente.

LUIGI CHIARELLI [1], dopo *La maschera e il volto* ('16), considerata poco meno d'un capolavoro, e, per la sua particolare fusione di comico-tragico (donde la sua definizione di « grottesco », attribuita poi a tante altre commedie dello stesso autore e d'imitatori o d'affini),

---

[1] N. a Trani nel 1886.

ritenuta da critici frettolosi degna d'iniziare addirittura tutto un nuovo teatro; non ha saputo, con le opere successive (*La scala di seta,* '17; *Le lagrime e le stelle,* '18; *Chimere,* '19; *La morte degli amanti,* '21; *Fuochi d'artificio,* '23; ecc.) raggiungere, nonché superare, l'altezza a cui era pervenuto con quella.

Tuttavia, la sua produzione ha, tutt'insieme, una particolare caratteristica distintiva, essendo animata da uno spirito *ironico-polemico,* e, nel senso pirandelliano di contrasto tra sentimento e riflessione, *umoristico;* spirito, che ha, per suo diretto ed esplicito bersaglio, il convenzionalismo delle idee dei sentimenti comuni, riflesso dal convenzionalismo, tanto più grave e ridicolo, del dramma tradizionale.

Rappresentare le anime, quali realmente sono, e quali sono costrette a parere dall'ipocrisia e dai pregiudizî sociali: ecco lo scopo de *La maschera e il volto.* Mettere a vivace contrasto l'idealismo che necessariamente è sconfitto, con l'impudente disonestà, destinata a trionfare: ecco *La scala di seta* e *Le lacrime e le stelle.* Il fatale, inevitabile sgretolamento dei nostri propositi d'integrità e di purezza, la sconfitta dei nostri programmi baldanzosi al primo urto della realtà, è il tèma di *Chimere.* La satira dell'amore romantico, come cosa del tutto fantastica e assurda, è quello de *La morte degli amanti.* La potenza dell'illusione, della polvere negli occhi, dell'apparenza, è quello di *Fuochi d'artificio*...

In tutt'i casi, le constatazioni e conclusioni sono assai amare: sotto la superficie brillante e versicolore, è un fondo di delusione, di dolore, di disprezzo, quasi di coscienza offesa, che ha tuttavia pudore di mostrarsi apertamente, e preferisce sorridere, invece di protestare, e rassegnarsi, invece di ribellarsi. Il quale fondo di sentimento sincero è appunto quello che dà un tono di umanità a codeste rappresentazioni della vita, general-

mente caricaturali, meccanizzate, e comunque, esagerate sino alla falsità.

Enrico Cavacchioli ([1]), temperamento lirico piuttosto che drammatico, d'origini futuriste, ha certamente portato sulle scene un ansioso desiderio di poesia, di fantasia, di rinnovamento radicale, e, con le sue prime prove (*L'uccello del paradiso* e *Quella che t'assomiglia*, entrambe del '19), parve essere assai prossimo a realizzarlo. Purtroppo, le commedie che seguirono (*La danza del ventre*, '21; *Il cammello*, '23; *Pierrot impiegato del lotto*, '25; *Il cerchio della morte*, '29), per quanto nobili e originali, non mantennero le promesse.

Gli argomenti, i tèmi, non sono novissimi: l'amore d'una madre e della figlia per lo stesso uomo (*L'uccello del paradiso*); la febbre dei sensi vinta dalla pietà, la realtà sconfitta dall'ideale (*Quella che t'assomiglia*); lo spirito umiliato dalla carne (*La danza del ventre*); il sogno soccombente dinanzi alla vita (*Pierrot impiegato del lotto*)... Nuovi, relativamente, certi personaggi simbolici, commentanti le singole azioni esteriori, per rivelarne il contenuto psicologico più vero; nuovo, e tuttavia abbastanza strambo, quell'introdurre fantocci meccanici, o quel camuffare personaggi reali con emblemi, indumenti, e *maquillages*, gli uni destinati a rivelare i veri sentimenti degli uomini, ipocriti e convenzionali, gli altri a sottolineare il simbolismo dei personaggi stessi.

Ma non in tutto codesto consiste l'originalità di Cavacchioli; bensí nella sua sceneggiatura, piena di sorprese e colore, e nel suo dialogo, mezzo romantico e mezzo futurista, brillante d'immagini e balenante di pensieri. Si tratta di pregi, in fondo, di secondaria importanza, e, a ben esaminare, piuttosto illusorî; tant'è

([1]) N. a Siracusa nel 1885.

vero, che essi non sono bastati a dar buon successo e consistenza a questo teatro. Ma, anche se il Cavacchioli non ritrovasse più la sua via, le sue commedie sarebbero degne di ricordo, come nobili tentativi di trascendere i limiti realistici del dramma psicologico.

Realizzatore più felice, tanto del Chiarelli, quanto del Cavacchioli, LUIGI ANTONELLI ([1]).

Non so quando questo scrittore abbia letta, e che impressione gli abbia fatta, *La tempesta* di Shakespeare. Ma, a giudicare dalle affinità tra l'atmosfera di sogno e d'incanto di quell'adorabile capolavoro, e l'atmosfera delle « avventure fantastiche » antonelliane; tra Prospero, Miranda, Ferdinando, Ariele, Calibano, da una parte, e parecchi personaggi antonelliani, dall'altra; tra l'impasto di grossolano e delicato, d'ironico e commovente, di reale e poetico e fatato, attuato da Shakespeare, e tentato talvolta con vivo successo dall'Antonelli; direi proprio che *La tempesta* fosse, di questi, la stella polare, il modello incomparabile, la fonte ideale d'ispirazione. Titolo singolare di nobiltà!

L'uomo che incontrò se stesso ('18) è definito dall'autore « il dramma di chi rifabbrica la giovinezza ». Difatti, Luciano, naufragato a quarantacinque anni in una isola strana e fantastica — dove regna il miracoloso dott. Climt —, ha la facoltà di sdoppiarsi nel Luciano venticinquenne, per compiere quello ch'è l'eterno e inappagato desiderio d'ogni uomo: ricominciare l'esistenza, con tutta l'esperienza acquistata con gli anni posteriori. Vano esperimento: il giovine Luciano, nonostante tutt'i consigli di saggezza e tutte le prove fornitegli dal vecchio e sperimentato Luciano, rifarà i medesimi errori d'un tempo, anzi con maggiore cecità.

Conclusione amaramente ironica, alla quale perven-

([1]) N. ad Atri nel 1883.

gono anche *La bottega dei sogni* ('27) e *La rosa dei venti* ('28), che sono rispettivamente « il dramma di chi rifabbrica l'illusione », e « il dramma di chi rifabbrica l'opinione pubblica ». Giacché nella prima « avventura fantastica » l'illusione e il sogno, concretati per virtù di magia, senza esser proiettati fuori degli aspetti fisici della materia, sono sconfitti dal dolore inevitabile; nella seconda trionfano la mistificazione, la colpa, il male, che non salvano tuttavia dall'atroce demenza nemmeno il trionfatore.

Eppure, l'Antonelli non è un puro cerebrale, né, tanto meno, un crudele; ché, anzi, una nota viva della sua arte è un senso d'umana pietà, un culto quasi religioso della sofferenza. E, in vero, i protagonisti di codesta trilogia scenica sono ironizzati, non beffati, compatiti, non satireggiati. Se anche, qualche volta, l'autore li mette in situazioni farsesche, súbito ne li ritrae, quasi preso da rimorso.

Tale impressione si ha anche dalle altre commedie: da *La fiaba dei tre Maghi* ('19), dove gli scompigli e gli strazî causati dalla Verità e dalla Giustizia, in un mondo come il nostro, fatto di menzogna e ingiustizia, sono sanati dalla poesia, cioè dall'illusione; da *L'isola delle scimmie* ('22), ove si mostra come le innocenti scimmie, venendo a contatto con la civiltà, acquistino il fascino della colpa, e tuttavia possano col dolore, e soltanto con questo, riottenere una nuova innocenza; e persino da *Il barone di Corbò* e *Darei la mia vita* (entrambe del '29), che, nonostante la loro minor serietà rispetto ai lavori precedenti, e i loro atteggiamenti farseschi, contengono, almeno nelle conclusioni, elementi umani di commozione e pietà.

Aggiungerei, sotto tale rispetto, anche *Bernardo l'eremita* (rifacimento, del '19, di *Convegno* del '14), che qua e là ricorda certe situazioni del teatro del Musset,

per quel gioco d'amore, che diventa alla fine tragedia, o piuttosto diventerebbe, se non vi fosse dall'altra parte tanta indulgente arrendevolezza; e ancóra, *La donna in vetrina* ('30), il cui succo mi pare sia nell'affermazione del sogno e dell'illusione, insostituibili da qualsiasi realtà; se entrambi fossero più approfonditi e sofferti, invece di contentarsi di facili contrasti e d'antitesi esteriori, anzi di rimanere nel limbo della letteratura, e, specie nel secondo caso, nel paradiso artificiale del preziosismo.

Il dramma vero e proprio è affrontato, più direttamente e risolutamente, ne *La casa a tre piani,* dove, sotto l'incubo della morte, e tra gli effetti grotteschi e miserandi dell'egoismo umano, è rappresentato l'amore puro e sovrumano d'un vergine, pietosamente deluso. Ma, bisogna confessare che, a parte l'atmosfera maëterlinckiana, il dramma non riesce a commuoverci profondamente per il mistero, tra l'astrale e il simbolico, in cui rimane lo stesso personaggio ch'è il centro motore dell'azione, incapace com'è di farsi carne, dolorante e sanguinante.

Teatro, insomma, questo dell'Antonelli, ironico, fantastico, poetico. L'ironia è amara, ma temperata dal senso dell'amore e dell'umana sofferenza. La fantasia, sebbene non cosí prodigiosa, come gli altri tèmi richiederebbero, spesso è ricca, saporosa, capace di vere e proprie trovate. Delicata, talvolta, la poesia; specie quando trae l'ispirazione da vegetali e animali.

La mescolanza di tutto ciò è qualche volta ottima, come ne *L'uomo che incontrò se stesso,* dove tuttavia, in alcuni punti, prevale la nota buffonesca; e ne *La rosa dei venti,* deliziosa nella sua fragilità. Meno riuscita, qualche altra volta, eppur sempre pregevole: ne *La fiaba dei tre Maghi,* e *Darei la mia vita.* Né le altre

commedie disdegnano tale mescolanza, la quale dunque rimane la principale caratteristica del teatro antonelliano.

Citeremo infine ALESSANDRO DE STEFANI, più che per *Tristano e l'ombra* ('19), per *Il calzolaio di Messina* ('25) e *I pazzi sulla montagna* ('26), drammi concepiti e scritti sotto l'evidente influenza pirandelliana e dei commediografi più geniali del « grottesco » e delle « avventure fantastiche », o « colorate », e tuttavia dimostranti una bella originalità di vigore e passione. Se infatti il tèma del *Calzolaio di Messina* (la relatività della giustizia umana), e quello de *I pazzi sulla montagna* (la relatività della ragione e della pazzia), non sono molto peregrini, e anzi sono comuni nel teatro contemporaneo, nuovo e personale è il colorito mitico dato alla modernissima materia, sia che la scena appaia trasportata in un mondo temporalmente lontano, e insomma favoloso, sia che appaia posta in un luogo spazialmente lontano e abbastanza ipotetico.

Nel De Stefani, insomma, il cerebralismo problematico è temperato, e anzi soverchiato, dalla fantasia; lo spirito raziocinante, dal sentimento, che scoppia qua e là, diventando eloquenza, e spesso vera poesia; e però si spiegano le grandi speranze suscitate dal suo felice inizio drammatico. Purtroppo, però, al *Calzolaio di Messina,* che può considerarsi il dramma migliore del giovine scrittore, non è ancóra seguito alcun altro lavoro, di pari nobiltà ed efficacia.

***

A parte dal teatro « grottesco » e dal gruppo di scrittori or ora esaminati, e tuttavia con alcuni punti di comunanza e somiglianza con quello e con questi, stanno il teatro « intimista », o « crepuscolare », e gli au-

tori che, un po' per influenza del teatro di Cekof, un po' di quello dei Giraldy, Vildrac, Amiel, J. J. Bernard, un po' anche del Bracco più intimo e delicato e dello stesso Pirandello, hanno cercato rappresentare la realtà quotidiana, la più modesta, grigia e malinconica, proiettandovi un raggio tenue, ma autentico, di poesia.

Lo zelatore più tenace e l'autore più felice del gruppo è FAUSTO MARIA MARTINI [1], con *Il giglio nero* ('14), *Il fanciullo che cadde* ('15), *Ridi, pagliaccio* ('19), *Il fiore sotto gli occhi* ('21), *L'altra Nanetta* ('23), *La sera del 30* ('26), e una serie di delicatissimi « atti unici ».

Nel primo dramma, è lo sconvolgimento sensuale e sentimentale, che in una tranquilla, solitaria famiglia provinciale, apporta una coppia mondana di grande città; nel secondo, un atroce sospetto, che impedisce l'amore in chi sospetta, e poi in chi è sospettata; nel terzo, il contrasto tra un viso che deve ridere e far ridere, e un cuore che piange; e nei successivi, la felicità e la bellezza sognate lontane, che si ritrovano vicine; l'antitesi tra fantasia e realtà; l'attesa frenetica d'un avvenimento, che infine amaramente delude... In ogni caso, si tratta di drammi tutti interiori, concludenti alla rassegnazione, i quali preferiscono esprimersi per cenni, segni, parole indirette, silenzî significativi, e che appunto nei toni velati, ombrati, crepuscolari, trovano la loro più felice espressione. Così direi che più consentanei al temperamento e allo spirito del Martini sieno *Il giglio nero* e *Il fiore sotto gli occhi,* che gli altri drammi, dove i contrasti sono tesi, il linguaggio alza il tono, e i personaggi vorrebbero addirittura attingere la tragicità. La delicatezza dei tocchi e degli accenti è, infatti, la prima virtú di questo scrittore.

---

[1] N. a Roma nel 1887; m. nel 1930.

Naturalmente, ciò ch'è virtú, può facilmente degenerare in vizio: il crepuscolare diventar grigio; la tenuità, insignificante; il « quotidiano », volgare; la sensibilità, morbosa *sensiblerie;* l'amore per il mediocre, effettiva mediocrità e monotonia. Né dico che il Martini eviti sempre questi pericoli; ma, quando accade, egli riesce a scrivere cose squisite, rese anche più saporose da un leggero e benigno umorismo, che richiama certi atteggiamenti della commedia « grottesca »: tipica, tra tutte, *Il fiore sotto gli occhi.*

Più complicato e tormentato, e insieme più influenzato dal teatro straniero, specialmente cekoviano, è CESARE VICO LODOVICI ([1]). La forza della bontà, l'inevitabilità della reciproca incomprensione, la potenza redentrice e trasfigurante della maternità, la tristezza della famiglia, intorbidata dalla colpa materna e dalla debolezza paterna, sono i tèmi delle sue principali commedie: *L'idiota* ('15), *La donna di nessuno* ('19), *La buona novella* ('23), *Le fole del bel tempo* ('25). Nelle quali la cosa più notevole è lo stile: un po' nebuloso e ambiguo, ma suggestivo, e qua e là lampeggiante e rivelatore, in un dialogo ch'è d'un cerebrale, foderato di poesia.

Più semplice e limpido, più fedele alla tradizione della commedia borghese italiana, appare CESARE GIULIO VIOLA ([2]), che nella commedia *Il cuore in due* ('26) ha rappresentato il doloroso dissidio, improvvisamente scoppiato tra due fratelli scrittori, fin allora strettamente uniti nella vita e nell'arte, per l'intervento d'una giovane donna, entusiasta della loro arte, di cui entrambi s'innamorano; dissidio che, tenuto segreto per un certo tempo, quindi rivelato, si placa nella rinunzia vo-

---

([1]) N. a Carrara nel 1890.
([2]) N. a Taranto nel 1887.

lontaria e generosa del fratello minore. Buona commedia, se pur non priva di convenzionalismo, la quale è stata seguíta dalla meno fortunata, ma forse più vera e delicata, *La donna dello scandalo* ('28), che rappresenta l'amara relusione d'una donna, che cerca l'ideale e la gioia di là dall'amore coniugale, e trova una realtà abbietta e miserabile.

Ricorderemo inoltre Gino Rocca [1], che ha una produzione drammatica assai varia, ora affrontando il dramma coloniale d'atmosfera (*Le liane,* '21) e ora il dramma d'amore a forti tinte (*Tragedia senza eroe,* '24), ora la commedia problematica di vita contemporanea (*Noi,* '21) e ora la commedia d'analisi psicologica, con tendenze intimiste (*Gli amanti impossibili,* '23; *Il nido rifatto,* '27).

Apparentemente, si direbbe un violento, un bizzarro, un affrescatore alla brava, e insieme un tormentato ricercatore di situazioni e di stati d'animo eccezionali e un po' sibillini. In realtà, Rocca è uno spirito semplice, buono, direi quasi idillico-sentimentale, che trova gli accenti più sinceri nelle commedie intimiste e crepuscolari; e meglio che nelle commedie italiane, in quelle veneziane, dove l'ambiente necessariamente provinciale e familiare, i personaggi pittoreschi e un po' macchiettistici, il tono tra l'umoristico e il sentimentale, corrispondono mirabilmente al suo temperamento.

Citammo a suo luogo *Se no i xe mati no ghe li volemo* ('27) e *Sor Tita Paron* ('29), come tra le più belle commedie veneziane d'ispirazione galliniana (intesa in senso assai largo): esse hanno scene deliziose, e un atto (il primo di *Se no i xe mati*), che potrebbe stare anche a sé, e costituire da solo un piccolo capolavoro. Qui appunto mi pare di riconoscere il Rocca più genuino,

---

[1] N. a Feltre nel 1891.

dal quale è da attendersi ancór tanto, soprattutto per la fortuna del teatro veneziano.

Infine, sia ricordato il nome di Ugo Betti [1], i cui drammi, sebbene non molto fortunati, possono essere il preludio di futuri conquiste: *La Padrona, La casa nell'acqua, L'isola meravigliosa.*

---

[1] N. a Camerino nel 1892.

APPENDICE

LA TRAGEDIA DANNUNZIANA E IL TEATRO DI POESIA

Poniamo in « appendice » lo studio della tragedia dannunziana, con la pleiade d'opere e autori che hanno illustrato in quest'ultimi decennî il *teatro di poesia,* direttamente dipendente da quella; poiché quella tragedia è fortemente originale, e per quanto, come vedremo, si possa riattaccare al movimento romantico, non soffre facilmente di rientrare entro gli schemi d'una breve evoluzione storica.

I

Gabriele d'Annunzio (1) è una personalità poetica troppo complessa, perché possa definirsi, come alcuni critici pretenderebbero, con una sola nota caratteristica. Comunque, fu errore di non pochi esegèti, alcuni dei quali tuttavia si sono recentemente convertiti, non intendere anche il senso tragico che circola e vibra in molte opere dannunziane, né volerlo considerare come uno degli elementi essenziali della personalità dannunziana, né riconoscere la profonda sincerità, con cui il Poeta aveva affrontato il teatro e asceso alla tragedia.

Ma, per comprendere lo spirito e le forme di tale tragedia, occorre anzitutto sbarazzarci dell'interpretazione dello stesso Poeta, e di molteplici pregiudizî estetici.

È nota l'estetica tragica dannunziana: per rinfrescarsene la memoria, basterà rileggere le pagine del *Fuoco,* dove si discorre del « Teatro d'Apollo », immaginato e realizzato da Stelio Effrena; le cronache dei giornali di quando il poeta vagheggiava la fondazione del « Teatro d'Albano », quasi da contrapporre idealmente al « Teatro di festa » wagneriano; e meglio, la famosa prefazione a *Piú che l'amore.* Troveremo spesso ripetuto dal d'Annunzio, che la sua arte moderna « cammina col suo passo inimitabile, con la movenza che è propria di lei sola, ma sempre su la vasta via diritta segnata dai monumenti dei poeti padri », intendendosi per

(1) N. a Pescara nel 1863.

quest'ultimi i tragici greci. Se non che, la sua interpretazione della tragedia greca aderisce perfettamente a quella, data dal Nietzsche nella *Origine della tragedia;* e però, quando il d'Annunzio propone che l'opera tragica s'inizî con una sinfonia, la quale svolga con la profondità propria della musica i *motivi* essenziali, quindi segua il dramma, che sodisfaccia al desiderio di visione provocato dalla sinfonia, e all'esigenza di una maggiore chiarezza, infine si concluda con un'altra sinfonia, che plachi il desiderio di canto provocato dal dramma; si distacca bensí, nelle disposizioni esteriori, dall'ideale nietzschiano dell'opera, come sintesi di tutte le arti, e in particolare, di musica e parola; ma, in sostanza, aderisce perfettamente a codesto ideale. — D'altra parte, pel d'Annunzio, l'*eroe tragico* rappresenta l'incarnazione della *Volontà* che, creando e distruggendo ogni sua individuazione, afferma la propria eternità; e ha l'ufficio di far sentire, mentre e appunto perché soffre, la sua sublime attività, diffondendo e perpetuando la sua volontà eroica. Il fine e la morale della tragedia consistono in una specie d'ottimismo metafisico: l'affermazione della vita di là dal bene e dal male, ossia dell'« eterna gioia del divenire ». E in ciò, se discorda dallo Schopenhauer, concorda col Nietzsche, che, nel *Crepuscolo degli Idoli,* afferma come il vero poeta tragico, ossia dionisiaco, personifichi nel suo eroe, « al disopra del timore e della pietà, l'eterna gioia del divenire, la quale porta in se stessa la gioia dell'annientamento ». Concorda ancóra col Nietzsche, nella concezione del delitto dell'eroe tragico: delitto, che non sarebbe un errore, un atto vile e vergognoso, un accecamento, ma una necessità, un atto efficace e dignitoso, una lucida virtú prometèa.

Se non che, la tragedia dannunziana, nella sua effettiva realizzazione, è ben diversa dalla teoria. Certo, il

poeta non ha del tutto dimenticato le sue idee, nell'atto di comporre; ma la loro intrusione, lungi dal giovare, nuoce alla sua più schietta poesia. Certo, egli, illustrando le sue tragedie, in polemica coi critici, si appella spesso a quelle; ma le sue stesse interpretazioni, lungi dall'essere autentiche e attendibili, fuorvíano anzi dal loro retto intendimento. Di fatto, il dramma dannunziano rinunzia alle sinfonie e alla musica, presenta personaggi che non hanno per nulla la pallida evanescenza delle *personae,* nate dall'eccitazione musicale, ed *eroi* che non appaiono punto manifestazioni della Volontà metafisica schopenhaueriana, e *delitti,* non propriamente esaltati come virtú prometèa.

D'altro canto, che valore può avere la richiesta di movimento drammatico, quando questo sia inteso in senso esteriore e meccanico? — Più giusta e ragionevole, l'esigenza del movimento psicologico; ma questa non deve essere cosí assoluta, da farcelo richiedere dappertutto. L'essenziale, da cui solo non si può prescindere, è la creazione fantastica, e, nel caso particolare, la profonda contemplazione del dolore umano. — Che significa, infine, pretendere « umanità » dai personaggi, se a tale parola non si dia il più vasto significato, e però anche quello d'umanità istintiva? — I critici, che accusavano la tragedia dannunziana d'insufficiente movimento scenico e psicologico, e di deficiente umanità; non tanto esageravano ed equivocavano, quanto erravano nel concludere con una condanna estetica. Ma i loro errori servono a illuminare la nostra critica, che appunto nel riconoscimento della staticità materiale e psicologica, e dell'essenziale istintiva umanità, trova la base per stabilire le caratteristiche della tragedia dannunziana.

***

Consideriamo in blocco il teatro dannunziano. E dico « in blocco », in quanto sarebbe assai difficile stabilire una vera e propria evoluzione spirituale ed estetica, dai primissimi *Sogni delle stagioni* ('97-'98) all'ultima frammentaria *Crociata degli Innocenti* ('15), sebbene nei drammi più recenti, composti in anni di depressione, prevalga una certa tendenza mistica. In realtà, gli ultimi drammi — *Il martirio di S. Sebastiano, La Pisanella, Parisina, Il ferro, La crociata degli Innocenti* — sono le cose meno felici, ora mescolando il sacro col profano con eccessiva sensualità, ora riprendendo straccamente tèmi già svolti, e, in ogni caso, non rivelando nessun nuovo elemento essenziale dell'anima dannunziana. La quale, infatti, sotto il riguardo tragico, si manifesta tutta ne *La città morta, La Gloria, Francesca da Rimini, La figlia di Jorio, La fiaccola sotto il moggio, Più che l'amore, La Nave, Fedra,* scritte in poco più d'un decennio ('98-'09), con foga meravigliosa e sotto la stessa ispirazione fondamentale.

Veramente, questo del d'Annunzio è *teatro di violenza.* Infatti, le forze più selvagge, gl'istinti più indomabili, gl'impulsi più irrefrenabili, si scatenano e irrompono in esso. L'uomo *selvaggio,* con i suoi sentimenti elementari (lussuria, rapacia, ferocia, misticismo...): ecco il protagonista più vero di tale teatro. Azioni *barbariche*: ecco l'estrinsecazione di codesti sentimenti. Non per nulla, il luogo e il tempo di codeste tragedie appartengono quasi sempre a periodi d'*origine,* ora essendo rievocata la civiltà eroica e preistorica, e ora il cristianesimo primitivo, ora la fondazione di Venezia, e ora l'incipiente Rinascimento. Non per nulla, quando non gli serve la storia, il Poeta si crea un ambiente quasi mitico, o immagina momenti di rivolgimento so-

ciale, o contingenze particolari, allorchè appunto fermentano tutte le passioni più violente, ed entrano in fusione realtà e sogno, mito e storia.

« Sempre qualcosa di carnale — confessava lo stesso poeta in una *Favilla del maglio* dell' '11 —, qualcosa che somiglia a una violenza carnale, un misto d'atrocità e di ebrietà, accompagna l'atto generativo del mio cervello ». Tale ferinità d'ispirazione si ritrova nel fondo di tutt'i suoi drammi: ne *La città morta,* dove il tragico si genera dall'orrore d'un amore incestuoso; ne *La Gloria,* dove rugge la libidine del potere e della carne; ne *La Gioconda,* sotto le cui incrostazioni esteticiste e simboliste, freme un'irrefrenabile sensualità; in *Francesca da Rimini,* « poema di sangue e di lussuria »; ne *La figlia di Jorio,* in cui s'agitano sentimenti primitivi; ne *La fiaccola sotto il moggio,* dove ruggono l'odio e il desiderio di vendetta; in *Piú che l'amore,* che, di là dalla dialettica e dalla sofistica del superuomo, dispiega la psicologia d'un barbaro fondatore d'impero; ne *La Nave,* ove vibrano insieme le corde della conquista e della passione; in *Fedra,* dove infuria l'incesto; persino nel *Martirio di S. Sebastiano,* il cui cristianesimo è sopraffatto dal paganesimo, ed è esso stesso mistica sensualità... Non ci meraviglieremo, dunque, se i protagonisti sono *lussuriosi* (Francesco, Leonardo, Fedra), o *conquistatori-lussuriosi* (Ruggero Flamma, Elena Comnena, Marco Gratico, Basiliola), o puri *conquistatori* (Corrado Brando). Soltanto pochi (Mila, Aligi) escono da tali definizioni, rimanendo tuttavia nei limiti della primitività. — La stessa *folla,* personaggio nuovo e talvolta prevalente, mostro dalle mille teste e dai mille tentacoli, sempre pronto a scatenarsi e commettere le più orribili atrocità; rivela orgoglio, avidità di conquista, sensualità, desiderio di strage, misticismo.

Dato tale carattere fondamentale di violenza, si spie-

gano le altre caratteristiche della tragedia dannunziana.

Si spiega la mancanza, da parte dei personaggi, di una vera e propria evoluzione psicologica; giacché la violenza, non essendo per se stessa suscettibile di progresso né di sfumature, e non costituendo nell'azione il punto culminante, ma anzi lo stato ordinario dei personaggi, impone che questi sentano, o presentano, sin dal principio, l'orrore della catastrofe, già avvenuta potenzialmente nella loro anima. — Si spiega la grande semplicità dello scheletro drammatico, la mancanza di un vero e proprio intreccio; ché la persistenza del medesimo stato d'animo implica l'assenza di fatti improvvisi e complicazioni. — Si spiega soprattutto il lirismo di esse tragedie; ché, per quella violenza, la loro intonazione si mantiene continuamente alta ed accesa, travolgente e rapinatrice. Le atmosfere, infatti, sono sature di elettricità, come cieli estivi lampeggianti; i personaggi sono come fiaccole avvivate da un vento impetuoso, e sentono il bisogno di manifestarsi nel canto. Canti sono le tragedie tutte intere, le varie melodie fondendosi insieme, in meraviglioso concento.

Di qui a intendere l'essenza del tragico dannunziano, è un passo solo.

Il poeta non riconosce né sente la Divinità, come ispiratrice e regolatrice dell'umanità e della storia: per lui, l'uomo agisce con forze proprie, per proprî motivi; la storia non è che il meccanico risultato delle azioni istintive umane, interferentisi tra loro. In tal modo, sono eliminati il Fato pagano e la Provvidenza cristiana. Piú ancóra: è eliminata la Necessità morale, in quanto il poeta non vede agire nell'uomo e nella storia le grandi leggi morali, checché gli uomini dicano, e comunque simulino e dissímulino nei rapporti sociali. — Per lui, al posto del Fato, della Provvidenza, del Dovere, è l'Istinto; ché egli non vede nella storia se non la mani-

festazione, apparentemente svariatissima, sostanzialmente monotona, degli appetiti, desiderî, impulsi umani, o piuttosto ferini; e però non rappresenta, nella sua tragedia, se non un'umanità, in cui naufraga ogni velleità idealistica. E pare che ci dica, con voce stranamente torbida: « Dunque, voi credete sul serio all'ideale, alla virtú, all'eroe benefattore? Credete veramente alla potenza del costume, della morale, del dovere?... Disingannatevi, toglietevi maschera e occhiali, guardatevi nel mio specchio, miratevi nella mia tragedia »... E noi guardiamo. Qui è un pastore che, per amore d'una sconosciuta, abbandona sposa e famiglia, e ucciderà il padre; là uno scienziato, in preda a una passione incestuosa, che lo trascinerà al fratricidio; più in là, un conduttore di popoli, che per lussuria s'accascia sino alla viltà e alla morte. E poi, ancóra, amanti che tradiscono e sono uccisi; un esploratore, che calpesta l'amore e uccide per rapina; un conquistatore che compie, quale preliminare alle sue eroiche imprese, un duplice delitto; una regina, che provoca la morte d'un innocente, che non vuol essere incestuoso. — « Vedete? — continua cupo il poeta —. Tutti quegl'istinti ferini, che solete a parole disprezzare, sono in realtà i veri ed efficaci consiglieri delle azioni umane. Voi stessi, del civilissimo secolo, siete della medesima natura de' miei personaggi; questi, anzi, sono le vostre stesse immagini nella loro nudità ». Torniamo a guardare; e inorridiamo. Ora, infatti, ci pare che il poeta abbia sorprendentemente ragione: che le nostre idealità sieno lustre puerili, le nostre virtú vili ipocrisie, la nostra morale una solenne reciproca turlupinatura, e che insomma la civiltà abbia lasciata tale e quale la nostra anima ferina.

Il tragico dannunziano, insomma, consiste nell'abbattimento dell'illusione civile, e nel riconoscimento d'una potenza, contro cui tutto è condannato inevitabilmente a

infrangersi; consiste nello *stupore,* dinanzi a tale violenza istintiva, che non avremmo supposto cosí grande, e in un particolare *terrore,* quale proveremmo, se un giorno, specchiandoci, ci vedessimo improvvisamente di aspetto ferino. Nessuna relazione, dunque, col tragico *greco,* o *cristiano,* o *moderno,* compenetrato quest'ultimo dalla necessità morale. Il tragico dannunziano è assolutamente originale.

Diremo, infine, che il dramma dannunziano richiama il sogno, per quella sua mancanza di vera e propria concatenazione logica e progressione drammatica, e quella sua successione di scene, regolata da una semplice affinità estetica di luci e colori, a guisa di proiezioni d'una meravigliosa lanterna magica. Non per nulla, i due primi drammi sono « sogni ». E quali differenze essenziali, tra questi e gli altri dello stesso poeta?

Innegabile è la potenza pittorica e scultoria del d'Annunzio. Ripensate agli splendenti quadri scenici della *Francesca,* de *La figlia di Jorio,* de *La nave,* di *Fedra;* rileggete le numerose e minuziose didascalie, sicuro sostegno e insieme disperazione degli scenografi e registi danunziani: il senso del colore, il gusto degli sfondi e della disposizione delle masse appaiono evidenti. E ancóra, la cura degli atteggiamenti e dei rilievi, come se i personaggi fossero statue. Che cosa sono infatti, se non mirabili gruppi statuarî, quelli, p. es. delle cameriste cantanti in *Francesca,* o della scena finale de *La città morta,* o di Mila minacciata dalla mazza di Aligi, e difesa dalle tre sorelle, o di Fedra che bacia sulla bocca Ippolito dormente?

Osservate quanto spesso le didascalie descrivano la luce delle singole scene: « Le donne — avverte una di *Francesca* —, sedute su le predelle in tondo trapungono gli orli d'un sopralletto... Il sole del nascente marzo batte su lo zendado chermisino e ne trae un bagliore

diffuso che accende i volti chinati all'opra dell'ago ». Aggiungete che un esame sistematico varrebbe a dimostrare, credo, che il poeta è stato spesso ispirato, nell'ideazione di certe scene, dal ricordo d'insigni opere d'arte.

Delizia degli occhi, la tragedia dannunziana è anche delizia degli orecchi. Ché il nostro poeta è uno straordinario strumentatore di versi, non facendosene mai dominare, sí bene dominandoli meravigliosamente, evitando quasi sempre lo scoglio della monotonia, e riuscendo insieme a superare il dissidio che, astrattamente parlando, intercorre tra la vaga armonia del verso e il duro e preciso realismo scenico. Cosí si spiega come, da una parte, ciascuna di quelle tragedie sia stata musicata, e come, dall'altra, nessun musicista sia riuscito a dire, con le note, piú di quello ch'era stato già detto con l'armoniosissimo verso.

In conclusione, sotto il riguardo della bellezza *sensibile,* la tragedia dannunziana può definirsi una serie di quadri pittorici e plastici, succedentisi come in una tremula visione di sogno, un séguito di melodie.

***

A questo punto, si potrebbe chiedere un'analisi particolare, per determinare di ciascun dramma i difetti ed i pregi.

Ma, quanto ai difetti generici, ci basterà accennarli, riconoscendoli nell'eccesso d'immaginismo e di compiacenza verbale, in un certo estetismo qua e là predominante, e in non rare intrusioni d'elementi simbolici; quanto ai difetti specifici d'ogni singolo dramma, sono facilmente deducibili dai primi. Del resto, la critica piú vitale indugia sui pregi; e i pregi fondamentali, li abbiamo detti implicitamente, sceverando le caratteristiche;

quanto a quelli singolari, ci contenteremo di asserire che, insomma, nessun dramma dannunziano, anche il meno felice, puó dirsi una battaglia perduta, e che, a ogni modo, *La città morta, Francesca da Rimini, La figlia di Jorio* sono da considerarsi le cose piú potenti della musa tragica dannunziana.

La città morta è come un incubo angoscioso. — Atmosfera di deserto, immenso, silenzioso, arso dal sole, corrotto dall'esalazioni pestifere di tombe scoperchiate. Creature, non viventi, ma agonizzanti; non urlanti, ma spasimanti in silenzio; non agenti, ma paralizzate dal loro stesso disperato ardore di vita. Veramente città morta! Fuori, nel deserto, tombe e tombe; dentro, nella casa solitaria, anime sepolcrali. Le larve eschilee assumono consistenza reale; il tempo è abolito; il luogo è trasfigurato; ed ecco che, per potenza di poesia, quella casa diventa il centro del mondo, con tutto il suo eterno, immedicabile dolore.

Francesca da Rimini è un « sogno » voluttuoso, dove il poeta prodiga piú che mai la sua sensibilità pittorica, plastica, musicale; un sogno, dove è condensata e rappresentata, con straordinaria potenza di sintesi, la società dugentesca, rozza e raffinata, feroce e gentile. Infatti, Francesca e Paolo si contrappongono idealmente a Ostasio, Bannino, Gianciotto e Malatestino; le cameriste e i musici contrastano coi balestrieri ed arcieri, costituendo due aspetti d'una sola verità, storica ed estetica. La guerra di parte è rappresentata non meno vivacemente dell'amore dei due gentilissimi cognati; tutte le classi vi appaiono; a molte costumanze del tempo è accennato; né mancano riferimenti alla cultura del tempo, con echi di canzoni, romanzi, favole, leggende e melodie... Tutto ciò senza sforzo, mediante una sapiente graduazione rappresentativa, che direi a guisa di piramide. Certo, il poeta ha compreso che l'amore di

Paolo e Francesca doveva avere salde radici nella realtà; onde gli ha create la base e l'atmosfera storiche adatte. Ma ha pure sentito che quello stesso amore, diventato ormai leggenda meravigliosa per virtú della poesia dantesca, doveva inalzarsi sino alla vetta dell'ideale supremo; e a tal fine, nello svolgimento del dramma, ha sempre piú astratto dalla verità storica, finché, all'ultimo, canta solo l'Amore, l'Amore assoluto, riscattato da ogni impurità e contingenza terrestre. Siamo, qui, al vertice della piramide, oltre il quale non è che la morte e l'eternità.

Un « sogno » è anche *La figlia di Jorio*; ma, mentre in *Francesca* predomina l'impeto frenetico dell'amore, qui regna un senso alato di profonda tristezza. Tristezza, senza una vera e propria progressione d'intensità: ché gli accenti disperati di Aligi nel terz'atto, quando è condannato, già echeggiano negli atti precedenti; e, in complesso, le tre parti s'intonano perfettamente tra loro, come se fossero tre *tempi* d'una medesima sinfonia. Sinfonia, direi, religiosa, ventilata com'è da un soffio mistico profondo, quasi da laude dugentesca; sinfonia, di struttura limpidissima e armoniosissima, insolitamente pura.

Tre magnifiche opere, dunque; tra le quali, *La figlia di Jorio* è ormai considerata, per comune consenso, il capolavoro.

***

Resta che precisiamo quale posto occupi, e che cosa significhi, la tragedia dannunziana nella storia del teatro italiano. Per ciò fare, è necessario riconoscere súbito che il d'Annunzio, nonostante certe apparenze, è una personalità squisitamente romantica.

Romantico, infatti, è il suo culto dell'Io e del Genio;

romantica la sua etica dell'uomo d'eccezione; romantici il suo fanatismo e il suo proteismo, quella sua costante aspirazione all'Assoluto, e quella sua esaltazione dell'Arte, come religione, o suprema espressione dell'Assoluto, quel suo magismo ed ermetismo. Lo stesso mitologismo pagano, per cui si vorrebbe gabellare il d'Annunzio per un classicista, è, al contrario, di natura romantica, identificandosi col magismo e il proteismo. E che sono, se non romantici, il suo medievalismo e orientalismo, il suo amore per il pittoresco e l'estetico, il suo gusto per l'archeologico e il primitivo, la sua predilezione teorica per la musica? — Se, dunque, il d'Annunzio è essenzialmente romantico, e se le sue caratteristiche romantiche si ritrovano nel teatro dannunziano; appar giusto e naturale far rientrare tale teatro nel cerchio del romanticismo europeo.

Che se si voglia tener presente in particolare, com'è giusto, il romanticismo drammatico italiano, diremo che il dramma storico romantico, vivificato nel Manzoni da un senso profondo della Provvidenza, guidatrice e reggitrice dell'umanità; nel Niccolini, da un vivo sentimento d'amor patrio; quindi, nel Cossa, spogliato dell'uno e dell'altro, e divenuto, sotto i paludamenti e gli scenarî decorativi e illusorî, sostanzialmente realistico-borghese; fu ripreso dal d'Annunzio, quando appunto pareva avesse esaurite tutte le sue possibilità, e fatto rivivere, e rinnovato, splendidamente. Di fatto, in tale rielaborazione, lo storicismo divenne propriamente filologico e archeologico, ossia esatta e scrupolosa ricostruzione d'ambienti storici; il patriottismo divenne nazionalismo, irredentismo, imperialismo; e, in luogo di quel sentimento umano e universale, e di quell'amarezza realistica, si accampò un sensualismo barbarico, eroico, superumano.

Una creazione originale, dunque; e tuttavia, ultima fase del dramma storico, o tragedia romantica, con una

certa influenza di quelle concezioni materialiste e, particolarmente, lombrosiane, fiorite durante la formazione culturale del d'Annunzio stesso, per le quali pareva che tutto, persino nel dominio dello spirito, fosse sottoposto a un'inevitabile necessità determinista, e che, pur nelle nostre colpe, la responsabilità fosse unicamente dell'istinto, innocente e tremendo come l'*Ananke*.

II

Dietro l'esempio del d'Annunzio, molti scrittori furono allettati nuovamente dalla musa tragica, facendo illusoriamente rifiorire il dramma storico romantico, o piuttosto neo-romantico, apportandovi qualche atteggiamento nuovo, dovuto all'influenza dannunziana, e qualche contributo personale. Cosí, nel nuovo secolo, si ebbe un « teatro di poesia », ossia una pleiade di opere drammatiche, scritte preferibilmente in verso, d'argomento mitico o storico, di significato piú o meno simboleggiante, qualcuna delle quali, nel naufragio generale, è tuttavia degna di ricordo.

Un momento di grande favore ebbe SEM BENELLI (1) quando, dopo avere acutamente scrutata un'anima moderna, alla maniera intimista e crepuscolare (*Tignola,* '06), e disegnato bravamente un ambiente storico (*La maschera di Bruto,* '08), riuscí a creare un personaggio vitale: Giannetto, triste e amaro, cattivo e nostalgico della bontà, in un dramma d'ambiente medievale fiorentino, fresco, originale e fortemente teatrale. Se non che, inebriato dagli applausi di tutta Italia e delle altissime lodi di alcuni critici autorevoli, il Benelli volle tentare i grandi soggetti tragici, con ambiziose significazioni patriottiche, estetiche, umanitarie; e qui fallí, cadendo sempre piú nel retorico e vano.

E veramente, il simbolismo de *L'amore dei tre re* ('10) non riesce a concretarsi in figure men che pallide, eva-

---

(1) N. a Prato nel 1877.

nescenti e decadenti, che, con tutte le loro raffinatezze psicologiche, curiosamente contrastano con l'ambiente barbarico. *Il Mantellaccio* ('11) ripete l'idea centrale — dissidio tra l'arte spontanea popolare, e quella artificiosa accademica — dai *Maestri cantori* wagneriani; e non riesce a fonderla con l'avventura amorosa, che dà lo scheletro al dramma. *Rosmunda* ('12) ha qualche buona scena; ma nel complesso è assai inferiore al tradizionale tèma, a cui si provarono tragici assai piú vigorosi del Benelli. *La Gorgòna* ('13), con qualche atteggiamento alla maniera della maëterlinckiana *Monna Vanna,* non sa andar oltre a un vago pittoresco, illustrante l'episodio glorioso della conquista pisana delle Baleari. *Le nozze dei Centauri* ('14) svolge un'idea geniale — l'impossibilità di fusione tra barbari e latini —, ma senza autentico vigore: Ottone, Crescenzio, Stefania, appaiono creature troppo delicate e moderne, perché possiamo credere al loro medievalismo.

Il Benelli cercò rinnovarsi, dopo il periodo della guerra, con commedie e tragedie moderne (*Ali,* '21; *Il vezzo di perle,* '26; *Con le stelle,* '27; sino al *Ragno,* '35): nobile tentativo, che tuttavia non sortí buon effetto, gli intenti vagamente umanitarî e idealisti non riuscendo a creare personaggi e azioni vitali, ma effondendosi in un esteriore ed esanime lirismo, ed estrinsecandosi in figurazioni bizzarre, arzigogolate, fuori della realtà. Egli, tuttavia, rimane l'autore delicato di *Tignola,* e il poeta amaro e geniale di Giannetto della *Cena delle beffe.*

Ercole Luigi Morselli [1] ebbe vera tempra di poeta drammatico: *Orione* ('10) e *Glauco* ('19), per non parlare del postumo *Belfagor,* lo testimoniano brillantemente, l'uno in modi grotteschi, l'altro in modi idillici, rinfrescando i noti miti ellenici. In entrambi i casi, l'origi-

---

(1) N. a Pesaro nel 1882; m. nel '21.

nalità è evidente, se anche *Orione* ci faccia rammentare alcune figurazioni della nostra poesia cavalleresca, e *Glauco* l'ibseniano *Peer Gynt* con la deliziosa Solveig; originalità di poeta, non propriamente tragico, ma umoristico e nostalgico, delicato e idillico, in una prosa candida, toscanamente antiletteraria e spontanea.

Animato soprattutto da energiche idee politiche — nel senso piú alto della parola —, ENRICO CORRADINI [1] ha scritto forti opere drammatiche — *Giulio Cesare,* '02; *Carlotta Corday,* '08; *Le vie dell'oceano,* '13 —, che recentemente, in atmosfera del tutto mutata, hanno potuto ottenere il buon successo che meritavano per la loro singolare originalità.

Fortunato abbastanza il teatro storico-patriottico di DOMENICO TUMIATI (*Carlo Alberto,* '08; *Giovane Italia,* '10; *Il tessitore,* '14; *Garibaldi,* '17 ...), che volle pur tentare il teatro di fantasia, ma con successo minore. Poeta sonoro ed eloquente, costruttore solido, conoscitore dei gusti del pubblico, egli rimane tuttavia, assai sovente, di qua dalla vera creazione poetica.

Dannunziani fino al midollo, ETTORE MOSCHINO (*Tristano e Isotta,* '10; *Cesare Borgia,* '13); e ROMUALDO PÀNTINI (*Tiberio Gracco*). Personale, ETTORE ROMAGNOLI, con i suoi « drammi satireschi », che non mancano di figure vivaci, di scene geniali, e d'un certo tono generale, lirico-satirico. Ambizioso di altezza, ne' suoi drammi storico-problematici (*L'Arciduca,* '24; *Lazzaro,* '25) G. A. BORGESE.

Ma i nuovi astri — nel dominio di questo stesso « teatro di poesia » —, durante l'ultimo decennio, sono stati Nino Berrini, Federico Valerio Ratti, Giovacchino Forzano.

---

[1] N. a Samminiatelli di Montelupo (Firenze) nel 1865; m. nel 1934.

Il Berrini [1] è salito in grande fama, principalmente per *Il beffardo* ('19), che tuttavia non mostra un'autentica originalità di scrittore, seguendo un po' troppo da vicino, sia nella tecnica generale, sia nella figurazione dello stesso protagonista, il capolavoro benelliano. Né può dirsi in coscienza che *Rambaldo di Vaquieras* ('20), *Francesca da Rimini* ('24), e tutti gli altri drammi, storici o non storici, seguíti al *Beffardo,* sieno tali da far modificare quel giudizio in senso piú favorevole. Di tutta codesta produzione, in fondo, si salva un atto: il primo del *Beffardo,* vario, pittoresco, teatralmente efficacissimo. Ma, da solo, non basta a giustificare una fama.

Il Ratti [2], invece, autore di drammi storico-simbolici in prosa (*Il solco quadrato,* '22; *Giuda,* '23; *Bruto,* '25; *Socrate,* '27) ha ben altro vigore d'originalità. Se il primo dramma, ponendo il dissidio tra il sogno e la realtà, tra l'anarchico fantasticare e l'ordine disciplinato, simboleggiati in Remo e Romolo, può considerarsi ancóra un tentativo; il secondo, che rappresenta l'antitesi, squisitamente moderna, tra pensiero e amore, tra scetticismo e fede, impersonati in Giuda e Maria Maddalena, è una bellissima realizzazione artistica, con scene suggestive e potenti, spesso con significato profondo e trascendente. Peccato che le due opere, finora seguíte al *Giuda,* sieno riuscite di molto inferiori a questa, la visione storica dell'una essendo troppo turbata da preoccupazioni estranee all'arte, e l'altra perdendosi troppo in discussioni teoriche! Se il pubblico, dopo aver accolto con entusiasmo *Giuda,* ha lasciato passare quasi in silenzio *Bruto,* e specialmente *Socrate,* non ha poi tutt'i torti.

---

(1) N. a Firenze nel 1877.
(2) N. a Cuneo nel 1880.

Il pubblico si è stancato ormai anche del FORZANO [1], e con ragione. Ché se alcune commedie allegre, d'ambiente toscano (per esempio *Le campane di S. Lucio,* '16) sono piene di brio e di naturalezza; i drammi storici, a cui deve la sua celebrità (*Il conte di Bréchard,* '23; *I fiordalisi d'oro,* '24; *Madama Roland,* 26), non s'elevano di molto sulla buona informazione storica e sul tecnicismo pittoresco e basso-romantico alla Sardou, o meglio, alla Giacometti. Certo questi drammi non rivelano una vasta e profonda concezione della storia, e nemmeno, genericamente, della vita: i fatti storici sono utilizzati semplicemente in vista degli effetti scenici; il mondo è visto unicamente come teatro; gli uomini, grandi o piccoli che sieno, non appaiono che come pedine in una scacchiera, dove il gioco ha lo scopo principale di dar scacco matto al pubblico. *Sly* ('20), che sviluppava con molta abilità scenica, e qualche buona trovata scenica, un episodio e un personaggio shakespeariano, per quanto insomma non fosse piú d'un magnifico *libretto,* aveva suscitate molte speranze in Forzano, le quali furono tuttavia deluse dai drammi posteriori.

* * *

In conclusione, non si esagera, affermando che il « Teatro di poesia », dopo aver avuto un periodo di grande e bella vitalità, per merito principale del d'Annunzio, è ormai in piena decadenza.

A parte altre ragioni, su cui non giova qui insistere, forse la piú vera e profonda è che il « secolo della storia » è passato, e con esso sono tramontate le forme d'arte

---

[1] N. a Firenze nel 1884.

che dalla storia traevano alimento: superato, dunque, anche il dramma storico, comunque sia stato ribattezzato.

Al lume di tale ipotesi, possono intendersi meglio il simbolismo e problemismo, tentati con vario successo, dopo lo stesso d'Annunzio; e meglio ancóra, può comprendersi la necessità che nel poema drammatico, ispirato dalla storia, sia effettivamente infuso uno spirito nuovo.

FINE.

INDICE - SOMMARIO

Avvertenza alla seconda edizione . . . . *Pag.* 7

INTRODUZIONE

(pp. 9-12)

PARTE PRIMA

IL NEO-ROMANTICISMO

(pp. 13-82)

I

(pp. 15-47)

Il *neo-romanticismo* drammatico italiano: sue caratteristiche.

Il *dramma* e la *leggenda medievale:* Leopoldo Marenco (*Il falconiere di Pietr'Ardena*); Felice Cavallotti (*I Pezzenti, Guido, Agnese*); Giuseppe Giacosa (*Fratello d'armi, Il Conte Rosso, La Contessa di Challant*). — Differenze sentimentali e formali. — La scenografia medievale e l'illusione ottica.

L'*idillio campestre* e il *bozzetto marinaresco:* L. Marenco (*Marcellina, G. Gandi, Celeste*).

Il *proverbio* e lo *scherzo:* Francesco de Renzis; Ferdinando Martini; Felice Cavallotti. — Piccoli problemi psicologici. — Ambienti aristocratici ed esotici.

II

(pp. 49-71)

Pietro Cossa. - I suoi critici. — Il suo romanticismo e le sue reminiscenze victor-hughiane. — Il suo verismo, borghesismo, epicureismo. — P. Cossa, poeta neo-romantico borghese.

La sua forza creatrice. Egloge e Nerone. — Un grande carattere mancato. — Il *Nerone.* — L'illusione e il favore popolare.

Gli imitatori. — *L'Alcibiade* e *I Messeni* del Cavallotti.

III

(pp. 73-82)

Il *basso-romanticismo* in Francia: *a*) melodramma storico; *b*) melodramma borghese. - In Italia: *a*) Lo spettacolo, il dramma *artistico,* la riduzione romanzesca, il dramma storico; *b*) il dramma.

Paolo Giacometti. Ultimo poeta di compagnia; ottimo fra gli autori di melodrammi; artista deficiente. — *Maria Antonietta* e *La morte civile.*

PARTE SECONDA

IL NATURALISMO

(pp. 83-179)

I

(pp. 85-90)

Il dramma naturalista, e i suoi due pericoli.

La *comédie de moeurs* o *sociale.* — A. Dumas e E. Augier.

II

(pp. 91-98)

Due correnti prenaturalistiche paesane: *a*) la corrente *goldoniana.* — Giacometti, Castelvecchio, Muratori, Gherardi del Testa. — Convenzionalità. — Paolo Ferrari, scrittore dialettale. — Il capolavoro: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.* — *b*) la corrente *fiorentina.* — *Il poeta e la ballerina.* — V. Martini e L. Suñer.

III

(pp. 99-122)

Paolo Ferrari e la sua seconda *maniera.* — L'influenza francese. — La morale ferrariana: sua inefficacia ed incoerenza. — Il romanzesco e il melodrammatico nelle favole e nei personaggi. — Il Conte Sirchj. — La passione e la comicità.

Il Ferrari, iniziatore, non realizzatore del naturalismo drammatico italiano.

Gl'imitatori. — Le commedie a *tesi.* — *Il povero Piero* e l'*Agatodèmon* del Cavallotti.

Achille Torelli. — Il trionfo dei *Mariti;* caratteristiche del Teatro torelliano. — Il moralista. — Lo psicologo. — Il sistema drammatico. — Il capolavoro. — Cause della debolezza degli altri lavori. — Giudizio conclusivo.

IV

(pp. 123-171)

Il secondo periodo del naturalismo drammatico. — H. Becque. — L'arte impersonale, amorale, brutale. — L'abolizione dell'intreccio. — Contenuto e forma. — *Les Corbeaux* e *La Parisienne.* — Il *Téâtre-Libre.*

Il dramma verista italiano. — *Cavalleria rusticana.* — La nuova formula. — La derivazione francese e il borghesismo.

Giovanni Verga. — *Cavalleria:* suo valore storico ed estetico. — Il teatro verghiano. — *Santuzza* e *gnà Pina.* — L'amore, la fatalità, il sentimento religioso.

Giuseppe Giacosa. — Il romantico e il verista. — La prima rappresentazione di *Tristi amori:* importanza storica. — Duttilità e debolezza dell'ingegno giacosiano. — *Tristi amori, Come le foglie, Il più forte.* — Serena tristezza e bontà. — L'arte.

Girolamo Rovetta. — Giacosa e Rovetta. — L'osservazione e l'ironia. — L'uomo di mondo. — *La trilogia di Dorina.* — Le *macchiette.* — Aridità sentimentale. — Rovetta, autore dialettale? — I drammi storici.

Marco Praga. — I tre periodi. — Le tre caratteristiche: l'ironia, la violenza, la curiosità psicologica paradossale. — I difetti: degenerazione delle qualità. — *Le Vergini* e *La moglie ideale.*

Gli astri minori: C. Bertolazzi e *G. A. Traversi.* — Un riflesso del *Grand-Guignol.*

Giannino A. Traversi. — Il commediografo dell'aristocrazia. — L'amore come occupazione, la vanità, l'ipocrisia. — Scetticismo morale. — Mancanza di coesione e profondità. — *La civetta,* capolavoro-simbolo.

Sabatino Lopez. — Influenza becquiana? — Tendenza drammatica e comica; questa, più sincera. — Pitture ironiche del costume contemporaneo. — Tenuità e facilità. — Pretta *italianità.*

I minori.

V

(pp. 173-179)

I teatri dialettali.

Giacinto Gallina. — Prime commedie: influenza goldoniana. — Affermazione dell'originalità galliniana: idillismo nostalgico, sentimentalismo ottimistico. — Commedie della terza *maniera*: realismo triste, umorismo amaro. — Il capolavoro. — Venezianità e universalità del teatro del Gallina.

Alcuni « galliniani ».

PARTE TERZA

LO PSICOLOGISMO

(pp. 181-245)

I

(pp. 183-192)

L'avvento dell'*idealismo* e dello *psicologismo* nella letteratura europea. — L'influenza nordica.

Lo psicologismo drammatico. — *Enrico Ibsen.* — L'apostolo e il moralista. — Libertà e verità, colonne della società. — La volontà, la solitudine, Dio. — Pessimismo pratico e trascendente. — Il dramma ibseniano, come crisi di coscienza. — Confronto col dramma sperimentale, o verista.

Influenze ibseniane sul teatro europeo e italiano.

II

(pp. 193-200)

E. A. Butti. — L'ibsenismo buttiano. — La psicologia. — Il pensiero e la moralità. — Lo scetticismo. — Valore estetico del dramma buttiano. — Figure e figurine. — La tristezza, l'arguzia, la forma.

III

(pp. 201-220)

Roberto Bracco. — Le commedie dell'amore; i drammi dell'ideale; le tragedie della passione.

La donna e la società. — Le tragedie del disonore.

Il piccolo Santo e la tragedia del *sub-cosciente*.

Caratteristiche fondamentali: tristezza, moralismo, femminismo, psicologismo. — Sobrietà e densità.

IV

(pp. 221-231)

Dallo psicologismo di ieri a quello di oggi.

Luigi Pirandello. — Sua intima drammaticità. — Commedie regionaliste. — Commedie psicologiche. — Drammi problematici della personalità. — Teatro filosofico, o teatro psicologico? — Gli ultimi lavori. — Caratteristiche generali: problematismo, scetticismo, pessimismo. — Il teatro di Pirandello, e quello europeo contemporaneo.

V

(pp. 233-245)

Il teatro del « *grottesco* », e sua effimera importanza.

P. M. Rosso di San Secondo: cromatismo, atmosfere, intima tragicità. — *Luigi Chiarelli:* spirito ironico-polemico, umorismo, anti-convenzionalismo. Fondo d'amarezza e di rassegnazione. — *Luigi Antonelli:* ironia, fantasia, poesia. Cerebralismo e culto della sofferenza. — *Alessandro de Stefani.*

Il teatro « *intimista* » e « *crepuscolare* ».

F. M. Martini: delicatezza, rassegnazione, umorismo. — *C. V. Ludovici:* influenza cecoviana, stile suggestivo. — *C. G. Viola:* semplicità, limpidezza, fedeltà alla commedia borghese. — *G. Rocca:* intimismo dialettale.

Appendice

LA TRAGEDIA DANNUNZIANA E IL TEATRO DI POESIA

(pp. 247-268)

I

(pp. 249-261)

La tragedia dannunziana. — L'estetica tragica del Poeta: musica e poesia; l'eroe; la morale; il delitto dell'eroe. — Contradizione tra l'estetica e l'opera effettiva. — Pregiudizî critici, e giusti rilievi.

Caratteristiche fondamentali: la violenza; deficienze d'evoluzione psicologica; semplicità dello scheletro drammatico; lirismo. — L'essenza del tragico dannunziano: l'esaltazione dell'*Istinto*. Analogie col sogno, per la bellezza sensibile: luci, colore, gruppi statuarî. — Musicalità.

Difetti e pregi. — Le opere più potenti. — Il capolavoro.

Romanticismo essenziale di tale tragedia: suoi rapporti col romanticismo europeo e italiano. — Creazione originale e ultima fase del dramma storico.

II

(pp. 263-268)

Il teatro di poesia.

Sem Benelli: le sue tre « maniere », e l'eccellenza de *La cena delle beffe.* — *E. L. Morselli:* umorismo e idillismo.

I minori.

Giudizio conclusivo.